



د. محمد زک العشماوی

دراسات
فی النقد المیسر
والادب المقارن



دار الشروق

دراسات
فِي النُّقْلِ الْمُسَيَّرِ
وَالْأَدَبِ الْمُقَارِنِ

طبعة دار الشروق الأولى
١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق

القاهرة : ١٦ شارع جواد حسى - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٢٩٣٣٣

فاكس : ٣٩٣٤٨١٤٠ (٠٢) تليكس : SHROK UN 93091

ميريت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩٠ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣

برقيا : دائشروق - تليكس : SHOROK 20175 LB

دراسات في النقد الميسر والأدب المقارن

د. محمد زك العشماوي

أستاذ النقد الأدبي

بجامعتي الإسكندرية وبيروت العربية

دار الشروق

الإهداء

إلى الأستاذ الدكتور طه حسين
الذي نقل إلى العربية أعمال صوفوكليس بلغة رائعة :
أهدي هذا الكتاب .

د . محمد زكي العشماوي

مُقَدِّمَة

ما أظننا نغلو في القول إذا قلنا إننا اليوم أشد منا في أي يوم آخر حاجة إلى العناية بالمرح... ولعلنا كذلك لا نغالي إذا قلنا إن الأدب التمثيلي هو أكثر آدابنا حاجة إلى الرعاية وبذل الجهد والتماس النصج والأصالة ، والتطلع إلى النهوض . نهضة تكفل لشعبنا العربي ما هو أهل له ، وعلى الأخص في هذا الوقت الذي نخطط فيه لمستقبلنا ، وندعم فيه البناء لغد آمن مستقر . وأمامنا في هذا السيل أشواط يجب أن نقطعها في دأب وسهر وفي عمل تتضافر فيه الجهود وتتوحد عنده الأهداف .

ولما كان الفن المسرحي فناً جديداً على كتابنا وشعرائنا ، ولما كانت تجربتنا فيه لم تتجاوز بعد قرناً من الزمان فسيكون دورنا في تدعيم هذا الفن دوراً ليس باليسير ، لأنه سوف يحتاج قبل كل شيء إلى تربية أذواقنا وتدريب ملكاتنا على لون من الفنون ليس لنا فيه ماضٍ بعيد . فكلنا يعرف أن مآلينا من الإنتاج في هذا الفن ما يزال في طور التكوين الذي لا يصلح أساساً للمعرفة الحقة . ومن هنا كانت الحاجة ماسة إلى الاعتماد على آداب أخرى نصج فيها هذا الفن واستقام حتى يتيسر لنا أن نحقق الشوط الأول من خطة البناء ، ألا هو شوط القراءة الواعية عن طريق الترجمة الآمنة التي تحرص على الدقة والذكاء والقدرة على الإحساس بالتعبير الأدبي ، ونقله إلى نظيره من اللغة الأخرى قلاً يحافظ على القيم الفنية للعمل المسرحي قبل أن يهدف إلى الكسب المادي .

ونحن لا نستطيع أن نحقق لشعبنا العربي القراءة الواعية في هذا الفن حتى نضع بين يديه مكتبة متكاملة في الأدب المسرحي ، مكتبة يقوم على إنشائها

طائفة مختارة من المترجمين الأتماء . وأشهد لقد قام مشروع الألف كتاب بجزء من واجبه في هذه المرحلة البنائية ، كما عكفت وزارة الثقافة والإرشاد القومي على إخراج سلسلة من المسرحيات العالمية يقوم على ترجمتها نخبة مختارة من هواة هذا الفن والمشتغلين به . وهي جهود لا رجو لها الاستمرار فحسب بل ندعو إلى أن توازرها جهود أخرى جهود أساتذة الأدب والمسرح بالجامعات ، وجهود أساتذة المهنة العالي للفنون المسرحية ، وجهود غير هؤلاء وهؤلاء ممن يغارون على مصاحبتنا العامة ويحرصون على أن يضعوا لبنه في هذا البناء الذي نعهده لمستقبل أولادنا وأحفادنا .

على أن القراءة الواعية والترجمة الآمنة لا تكفيان وحدهما لتدريب ملكاتنا المسرحية وتطويرها ، وذلك لأن الأدب التمثيلي أدب يراد به التمثيل لا القراءة وحدها ، ومن ثم كانت العناية بالمسرح والتوسع في إنشائه وتزويده بكل ما يحتاج إليه من معدات من أهم الأسس التي تعتمد عليها خطة البناء ، على ألا يتركز مجهود التوسع في تشييد المسارح على مدينة واحدة كالقاهرة .

وإذا كان من المسلم به أن في قدرة المسرح أن يلقي الشعب وطلاب العلم بما تلقنه المعاهد والجامعات ، وإذا كان من المقطوع به أن أثر المسرح في تنمية الوعي وتطوير الملكات لا يقل بأي حال عن أثر المدرسة والجامعة فهل يجوز لنا أن نقتصد في بناء المسارح وإعداد العدة لتكوينها مع علمنا بأنها إحدى الدعائم الأساسية في بناء نهضتنا ؟ أليس المسرح عند اليونان القدماء ، وعند أوروبا القديمة والحديثة هو تاريخ حضارة اليونان والغرب ، ذلك التاريخ الحافل بثقافات وفلسفات وأفكار لا تصور تطورا العقل البشري فحسب وإنما تقدم لنا إلى جانب ذلك أرقى النماذج التي وصل إليها الإنسان في هذا الفن الجديد علينا ؟ وإذا أتاحت لنا الفرص ، وتهيأت لنا الإمكانيات أن نطالع أبناءنا وطلابنا

على هذا التاريخ الحافل من حضارات الإنسانية، ألا نكون بذلك قد حققنا هدفاً جديراً بتطلعاتنا وطموحنا في نهضتنا الحديثة ؟ وهل من سبيل إلى ذلك غير المسرح الذى هو فى اعتقادنا المعلم الأول ؟ فن فوق خشبته تعلم الناس العدل والخير والجمال . ومن أفواه ممثليه تعلم الناس الثورة على الظلم ، وعرفوا كيف يطورون من نفوسهم ومجتمعاتهم . ويقودونها نحو غد مشرق ؟.

ولإذا كنا حريصين على دفع عجلة الإنتاج حيثنا فى ميدان الفن المسرحى فهل يمكن أن يتم ذلك إلا بعد توفير هذه الأسس التى تحدثنا عنها ؟ ولسنا بحاجة إلى القول بأن إلتناجنا الأصيل فى الأدب المسرحى رهين بالتوسع فى نشر ثقافة مسرحية ، وتهيئة الفرصة الصالحة لكل مواطن أن يقرأ ويشاهد .. لأن المشاهدة وعلى الأخص فى ميدان الأدب التمثيلى أكثر الوسائل نفعاً وأجدرها تأثيراً فى عشاق هذا الفن . ورواده . فتيسير المشاهدة كتيسير القراءة سواء بسواء .

على أننا نحب فى هذا المجال الذى ندعو فيه إلى التوسع فى نشر الثقافة المسرحية أن ننبه الأذهان إلى أننا عندما نفتح نوافذنا وأبوابنا على مصراعها ليدخل إلينا منها هذا التراث الإنسانى الكبير ، لا يعنى ذلك أننا سنترك هذه الأبواب وهذه النوافذ مفتوحة للشوائب الضارة أو للهواء المسموم ، فن هذا التراث الإنسانى ما هو صالح لنهضتنا الحديثة ولتكويننا الجديد ، ومنه ما هو غير صالح . كما أن الهواء منه ما هو خليق أن يحدد من خلايانا وأن يبعث إلى أجسادنا حركة دائبة وروحاً وثابة خلاقية ، ومنه ما هو ريح صرصر عاتية تقتلعنا من جذورنا ، وتخرجنا من أرضنا ، وتزول من عقائدنا الراضخة الأصلية . من أجل ذلك كان علينا عند نشر الوعي والثقافة أن نكون على بصيرة بما نقوم به . ذلك لأننا ندرك أن الثقافة الحية هى هذا النوع الذى ينبثق

أولاً من حياة الفرد المواطن ، وحياة الجماعة التي هو واحد منها ، وحياة العالم الذي نعيش فيه ...

إنها تلك التي تفتح أعيننا على أماكن جديدة ، ولكنها في الوقت ذاته ، تكسب حياتنا المتراضعة عمقاً واكتمالاً ، وتلقى بذوراً في تربتنا دون أن تغير من جوهر هذه التربة وأصالتها . إن مثل هذه الثقافة ليست شيئاً أضيف إلى ما يجرى في حياتنا اليومية بقدر ما هي حياتنا اليومية نفسها بكل أبعادها المختلفة . إنها ثقافة تربط المعرفة بالأحداث الجارية ممتدة على مبادئ وقيم مرتبطة بماضينا وحاضرنا . وهذه الوحدة الأساسية بين الثقافة والمعرفة هي التي تجعلنا لا نحصر أنفسنا في دائرة الأفكار والمفاهيم النظرية ، بل هي التي تخرجنا إلى نطاق الحياة وما يجرى فيها . فليس الأثبات والقانون والفلسفة وغير ذلك من العلوم بقادرة على أن تسلم نفسها لكل مواطن ، كما أنها لا تمنح إلا معارف من جانب واحد فقط . وحتى لو استطاعت هذه العلوم أن تنفع في ميدان التخصص والتعمق في الدراسة فإنها وحدها لا تنفع في تمكين الفرد المواطن من أن يعيش حياة متكاملة وغنية ، لأن المسألة ليست مسألة توزيع المعارف على أفراد الشعب بقدر ما هي وسيلة لتعليم الفرد كيف يعيش يومه وكيف يستفيد من غده ، وكيف يعاون في بناء مجتمعه . ومن ثم كانت الثقافة التي نسعى إليها هي هذه الثقافة التي تهدف إلى تمكين كل فرد من أن يعيش حياة نافعة لنفسه ولغيره ، مستعيناً بما يحقق له هذا الهدف من أنواع الدراسات كالعلوم والفنون والفلسفة .

ونحن لانريد للعامل والفلاح أن يكونا مجرد رجلين يحترف كل منهما مهنة ولا يعرف من الحياة إلا هذا الجزء من العمل الذي يؤديه . إننا نريد لكل منهما أن يعرف إلى أي حد يتمشى عمله مع قوانين الإنتاج والتوزيع كما أننا نريد

منه أن يدرك أن المكان الذى يشغله فى طبقتيه ويشتت يؤولف جزءا لا يتجزأ من الوطن ، كما نحرص أشد الحرص أن يكون كل من العامل والفلاح قادرا على الاستفادة من قواه الفكرية واليدوية معا ، وأن يكون فى استطاعته أن يطور هذه القوى وينميها ، وأن تساعد على أن يحيا حياة الفكر والاحلام التى هى طرف مقابل وهام لحياة العمل والحركة .

ومثل هذه الثقافة التى ندعو إليها ، والتى نهض المسرح بجزء كبير منها هى هذه الثقافة التى تمكن كل فرد من الشعور بمسئوليته وتحملها ، ومن القيام بواجبه نحو مشاكل مجتمعه الاقتصادية والسياسية . ومثل هذه الثقافة كفيلة أن توسع من مواهب الفرد وإمكاناته ، وتحاول أن تجعله يتطور وينمو جسديا وأخلاقيا وعقليا وفنيا . إنها لا تهدف إلى إهمال كاهله وذاك كرهته بمحصول عنخمن من المعلومات غير النافعة . ولكنها تحاول أن تنمى إمكاناته وقدراته وتكفل له القدرة على التعبير عن نفسه .

وبعد فما موضوع هذا الكتاب الذى نقدمه للقراء ؟ لانسطيع أن نزعم أنه يتضمن بحثا فى أشياء مجهولة على الناس ، ومن ثم فهو لا يعلم الناس ما يجهلون ، إنه على النقيض يحاول أن يتعلم ، أو قل يحاول أن يعرض على الناس تجربة باحث يريد أن يستفيد مما يقرأ ، وأن يسأل ما يستطيع من جهد فى سبيل الوقوف على حقيقة ما يتضمنه الأثر الفنى الذى أمامه . ومن ثم فإن هذه البحوث لا تدخل فى نطاق البحوث العلمية البحتة التى تعلم الناس ما يجهلون ، وإنما تدخل فى نطاق البحوث التطبيقية التى تتناول المعلوم لتجعله مفيدا ونافعا .

ولقد حرصنا أشد الحرص فى هذه النماذج التى اخترناها من أدب المسرح على أن نجعل طريقتنا فى الفهم والتحليل والوصول إلى الحقيقة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنص الذى أمامنا فتتبعه خطوة خطوة ونستخلص نتائجه منه لا باعتبارها

بمجرد نص أدبي بل باعتباره نصاً يتضمن شكلاً معيناً من أشكال الفنون الأدبية وهو فن المسرحية . فنحن حين نستخلص حكماً من تعبير أدبي في المسرحية . لانستخلصه إلا بمقياس ما يؤديه هذا التعبير من معنى للمسرحية . باعتبارها عملاً أدبياً متكاملًا تعمل فيه اللغة ما لا تعمله في غيره من فنون القول الأخرى ، فاللغة وإن كانت العامل المشترك في سائر فنون الأدب كالتقصيدة والمقالة والقصة والمسرحية إلا أن لها في كل لون من هذه الألوان طاقاتها وحدودها ومجالها الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بجوهر الفن الذي تعالجه .

فإذا كنا قد اتخذنا في دراستنا التطبيقية هذا المنهج الذي يهتم بدراسة النص الأدبي وتلخيص مقومات هذا النص فذلك لأننا نعرف أن النص وحده بتركيبه ولغته وصوره واستعاراته هو وسيلتنا الوحيدة لفهم ما يهدف إليه الأثر الفني من معنى ، وهو كذلك مفتاحنا الوحيد لفهم الشخصية وتحليلها وإبراز ملامحها وتعاريفها النفسية . ذلك أن الحوار الذي يجرى على ألسنة أشخاص المسرحية ليس مجرد وسيلة للتعبير ، وإنما هو رموز تنبئ عن مكنون هذه الشخصية أو تلك ، وصور تبسط مكنون النفس الإنسانية أثناء اصطدامها بالأحداث والوقائع التي تجري في حياتها .

هذا المنهج الذي يقف عند كل طريقة وكل لفظة في النص لا يعنى اهتماماً بالجزئيات دون الكليات ، وإنما يعنى أن العمل المسرحي الكبير كل متكامل ، وأن أي زفرة يزفرها الممثل في أي وضع من مواضع المسرحية لها دلالتها التي قد لا تظهر واضحة إذا أنت نظرت إليها وحدها ، وإنما يكون لها الأثر والدلالة إذا أنت ضمنتها إلى غيرها من الإشارات والتعبيرات حيث تفقد هذه الجزئيات في النهاية إلى الأثر الكلي الموحد .

والناقد ليس مجرد مستمتع بالأثر الفني ، أو مجرد ناقل للإحساسات التي

يشعر بها تجاه هذا الاثر أو ذاك . وإنما الناقد هو الذى يعطيك أسبابا معقولة لاستمتاعك ، وهو الذى يحلل لك العناصر التى يتألف منها الاثر الفنى والتى جعلتك تصل إلى هذا المخرى أو ذاك ، لأنه كالطبيب الذى يعلم لماذا تستفيد من هذا الطعام أكثر من ذاك ، ولماذا استطاع هذا النوع من الغذاء دون غيره أن يجدد نشاطك وينمى خلاياك . ومن ثم فإن أحكامنا على الاثر الفنى محتاجة إلى التأنى فى التحليل والكشف عن العناصر المكونة للعمل الأدبى حتى تكون أحكاما موضوعية ومن ثم صادقة ونافعة .

هذا ولما نرجو أن نكون فى النهاية قد أسهمنا بهذا الجهد المتواضع فى تشويق القارئ على الاهتمام بهذا الميدان الجديد فى حياتنا الأدبية والثقافية ، ميدان العمل من أجل إقامة نهضة مسرحية فى مجتمعنا المتطلع إلى حياة أسعد وأكمل .

والله الموفق والمعين .

محمد زكى المشاوى

الأدب المقارن

التعريف به - أهميته العلمية - موضوعاته ومجال البحث فيه

أولاً : التأثير والتأثر وعالمية الأدب والفكر :

ليس شيء أقدر على جمع شتات هذا العالم وَلَمْ شمله والتوحيد بين أجناسه وشعوبه من انتشار الثقافات والحضارات ، فهي الشيء الوحيد الذي يهب نفسه للتاريخ . وواجب كل قادم جديد إلى الأرض أن يصيب قدراً من هذا التراث الذي تُسَلِّمُهُ الإنسانية إلى الشعوب جيلاً بعد جيل مهما اختلفت لغاتهم وأزمانهم ، فإن ثمرة الفكر تتجاوز حدود الزمان والمكان وليست بحاجة إلى جواز سفر أو إلى تأشيرة دخول ، فالأدب والفكر وكذلك العلم أجنحة طائرة تهبط في كل أرض وتجتاز كل مكان ، وتحط بأجنحتها فوق ما تشاء من بلاد ، مخترقة الحواجز ، تنفذ إلى قلوب من يريد لها ، وتعانق فكر من يهواها .

فالأديب والمفكر والعالم هم جميعاً أبناء هذا الكوكب لا يتمنون إلى حدود جغرافية أو مكانية محددة ، وإنما انتمأؤهم إلى الإنسان ، إلى البشرية ، إلى هذا العالم الفسيح الذي نعيش فيه وبالضرورة فإن كل نتاج لأديب أو عالم أو مفكر ، بعد أن يصدر ويُنشر في الناس ، يصبح ملكاً لجيله وللأجيال وللغير لا للمفكر . فكل نتاج من هذه يهب نفسه للتاريخ ويصبح ملكاً للإنسان .

ومن هنا فلم نعد نرى في زماننا هذا شعباً أو أمة ، بعد هذا التطور في وسائل الإنتاج والتوزيع وتقدم الفكر والعقل والتكنولوجيا ، وازدياد الروابط والصلات التي تجمع بين الناس في شتى أنحاء العالم ، لم نعد نرى في زماننا هذا شعباً أو أمة تغلق نوافذها على العالم ، وتبقى محجوبة عن تراث الإنسانية الفني والفكري في عصورها المختلفة .

وكثير من هذا التراث ينتقل عبر الترجمة والشروح والتعليقات والإبداع الفني والتذوق الأدبي فيدعو كل أمة إلى الاغتراف من منابعه تستسيغه وتهضمه وتمثله ثم تخرجه للناس مرة أخرى مصبوغاً بلون تفكير كل أمة مطبوعاً بطابع عقائدها . .

وفي تاريخ الأمم شواهد بارزة على هذا ، خذ مثلاً حركة المد الزاخر في تاريخ المسلمين في القرن الثاني الهجري وما بعده ، حين شغل العلماء باللغة وما يتصل بها من دروس وبحوث وما تلا ذلك من جمع لمصادر كثيرة مختلفة قامت فيها حركة الترجمة عن اليونانية والفارسية والهندية بدور كبير . « ولقد سارت تلك الحركة على مرحلتين : الأول يعمل فيها العلماء فرادي كل بحسب مزاجه ودون أن يكون للدولة شأن بهم ، والثانية ، فقد كان للدولة فيها سرٌ عظيم إذ انشأ المأمون ما يسمى ببيت الحكمة حيث يجتمع القائمون على الترجمة تحت رعاية الخليفة ، وكان نتيجة ذلك أن أصبح بين يدي الدارسين ترجمات لمعظم مؤلفات أرسطو وما كتبه الشارحون للأفلاطونية المحدثة وبعض محاورات أفلاطون ، ومعظم مؤلفات جالينوس ، وأجزاء مما كتبه غير جالينوس في الطب ، فضلاً عن المؤلفات الأخرى في ميادين العلوم ، ومنها كتاب اقليدس ، وكتاب أرسميدس ، وهكذا فلا تكاد تبلغ نهاية القرن الثالث الهجري إلا وقد شهدت العربية محصولاً طيباً مما أنتجه السابقون في ثقافات أخرى »^(١).

(١) مقال الدكتور زكي نجيب محمود بعنوان « نمل ونحل » المنشور بجريدة الأهرام المصرية بتاريخ ١٢/١٢/١٩٨٢ .

ثم لا يكاد يمضي على ذلك قرن من الزمان فيأتي القرن الرابع الهجري فإذا هذا الحصاد من الترجمة ومن التراث الفكري والفلسفي المنقول من ثقافات أجنبية ، إذا هذا كله قد تحول عند العرب في القرن الرابع إلى الوان جديدة ومبتكرة ، كانت ثمرة لما تمثله العرب واستساغوه من ثقافات ثم طبعوه بطابعهم . فانظر مثلاً إلى أبي حيان التوحيدي تجد نفسك أمام فكر جديد لا عهد للعربية به من قبل ، فلا هو يشبه ما سبق من تراث عربي ولا هو يعتبر نقلاً كاملاً لما ورد من فكر أجنبي وافد ، وإنما هو مزاج جديد فريد . ولم يكن أبو حيان وحده في استساغة التراث اليوناني وهضمه وتمثله ، بل ظهرت أسماء لعباقرة كان لهم شأن كبير في حركة التطور الفكري والثقافي والعلمي في مشرقنا ومغربنا العربيين ، كما كان لهم أثر واضح بعد ذلك في عصر النهضة في أوروبا حينما تحول هذا الفكر العربي إلى الغرب عن طريق النقل والترجمة فأتى ثماره وأينع أزهاره عند المفكرين من علماء الغرب وأدبائه .

من هذه الأسماء اللامعة فلاسفة : كالفارابي وابن سينا وابن رشد ، وشعراء كبار : كالمتنبي وأبي العلاء ، ونقاد مشهورون تركوا بصماتهم على مسار التاريخ مثل عبدالقاهر الجرجاني ، وعلماء في الرياضة والفلك والكيمياء والطب وغير ذلك من شتى جوانب الفكر والأدب .

وما حدث عندنا نحن العرب حدث مثله تماماً في أوروبا في أواخر عصورها الوسطى حين انكب الدارسون والباحثون على آداب اليونان وتراثهم ينهلون منه ويجمعون كما جمعوا من ثقافة الرومان والعرب العديد من ألوان الفكر الفلسفي والأدبي واختزنوه ، تماماً كما يصنع النحل بطعامه المدخر جمعاً وتحريئاً حتى حان الحين ، بعد ترجمة هذا كله ونشره ، فإذا هذه الثقافات المجموعة والمدخرة تبدأ تعطي ثمرها وتزهر ، فإذا أوروبا أمام روح جديدة وعالم جديد . ولم يكن هذا العالم الجديد ليبرز ببروز أفذاذ في الفن من أمثال « روفائيل » « ومايكل أنجلو » « وليوناردو دافنشي » وغيرهم ، أو بظهور أدباء عظماء مثل شكسبير ، بل لقد تبدى هذا العالم الجديد في تطور.

الحياة ذاتها ، وفي الوهج الذي أصاب كل شيء حين شملت الجدة سائر مظاهر الحياة ، وسادت في الناس نشوة وفرحة غريبة كفرحة الطفل حين يلتقي بشيء جديد ، ودبت في الحياة روح المغامرة ، فبدأت الكشوف ونشط الرحالة والمكتشفون ، ودخل العالم عضراً جديداً من الرؤية والاكتشاف والأدب والفن والاهتمام بالإنسان في تطوره ونموه^(١) .

هذا الانفتاح على الثقافات المختلفة ، وهذا الامتزاج بين لونين من الآداب أو بين حضارتين وثقافتين ، وهذا التفاعل المثمر الذي يتم بين شعوب العالم جدير بأن يبعث الحياة والتطور في آداب الأمم ، وأن يجعلها منتعشة مزدهرة تسري فيها دفقة العافية ، وتنتشر في دماها عناصر إحياء وتجديد ، فتظهر فنون لم تكن موجودة من قبل ، وتتلون الحضارات بألوان جديدة ، ويبدو الإنسان المبدع سواء أكان شاعراً أم كاتباً أم فيلسوفاً أكثر قدرة على الدخول في حوار حضاري مع العالم ، وأكثر عمقاً في إنتاجه ، بل ربما استطاع أن يُحوّل الاتجاه الأدبي والفكري في بلده ، وأن يتمكن من خلق أشكال جديدة من الفن لم تكن لها وجود من قبل .

ولا يقف أثر الانفتاح على الثقافات الأجنبية عند هذا الحد بل سثمر حركات الامتزاج والتفاعل نضوجاً ونمواً ملحوظاً في النشاط النقدي والدراسات الأدبية بصفة عامة ، حيث تكثر الشروح وتتعدد اتجاهات النقد الأدبي وتزدهر أبحاثه فتكشف عن كثير من مظاهر التجديد في أدب الأمة وعلاقة هذا الجديد بالتأثر بالآداب الأخرى وما أنتجه هذا التفاعل من حركة التطور في الأدب والفن على السواء . ومن هنا يبرز دور الأدب المقارن وأثره البالغ في إثراء حركة النقد الأدبي وتجديد اتجاهاته ومذاهبه .

ولعل من أبرز مظاهر التأثير والتأثير بين الآداب ما كان من تأثير أدباء اليونان وثقافتهم وفلسفتهم من الرومان القدماء . فالتاريخ يشهد بأنه لم يكن

(١) المصدر السابق

للأدب اللاتيني من أصالة تذكر ، وظل كذلك حتى امتزج بالفكر اليوناني أدباً وفلسفة ، ثم ما كان لذلك من ثمرة في ازدهار الأدب الروماني عندما أخذ يتمثل تلك الثقافة ويحاول محاكاتها والسير على منوالها . ومن هنا جاءت دعوة هوراس (٦٥ - ٨ ق.م) في مقاله عن الشعر حين يقول :

« اتبعوا أمثلة الاغريق ، واعكفوا على دراستها ليلاً ، واعكفوا على دراستها نهاراً » .

ثم حذا حذو هوراس من بعده نقاد رومانيون آخرون منهم « كاتيليان » (٣٥ - ٩٦ م) ، وخطا خطوات واسعة في تحديد القواعد ووضع الأسس التي تكون عليها محاكاة اليونان ، فقد سنَّ لهذه المحاكاة قواعد عامة^(١) .

وما حدث عن الرومان من محاكاة الآثار اليونانية ومحاولة التأثر بها حدث في عصر النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر عندما عكفت الآداب الأوروبية على الآداب القديمة من لاتينية ويونانية - وكان للعرب كما أشرنا من قبل الفضل في توجيه الأنظار إلى النصوص اليونانية بما قاموا به من ترجمات وبخاصة أرسطو ، وحاول ادباء وعلماء عصر النهضة الرجوع إلى تلك النصوص في لغاتها الأصلية ثم أخذوا في طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق عليها .

هذه الجهود المثمرة التي قام بها رجال عصر النهضة في الرجوع للآداب اليونانية والرومانية ومحاولة محاكاتها كانت أشبه بالثورة الفكرية في ذلك العصر . وكان لها كبير الأثر في حركة الدفع والعصف التي جعلت من عصر النهضة عصر إحياء وبعث وعصر تجدد وارتقاء في الفكر والأدب ، وكل ذلك بفضل الرجوع إلى الآثار القديمة يونانية ورومانية ، وبفضل تمثيل العقول لها ثم تحويلها إلى ثمر جديد .

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال - الأدب المقارن - الطبعة الثالثة ص ٢٢ ، ٢٣ .

وإذا كان الانفتاح على الآداب العالمية يبعث في أدب أمة من الأمم هذا النمو والازدهار والتطور ويدفعها إلى الأمام ، فإن الانغلاق والانطواء على النفس والعزلة سوف تؤدي بالضرورة إلى أن يتحول أدب الأمة إلى الوهن والضعف والذبول ، فتعثره حالة من الركود تعوق حركة تطوره وتقف دون نموه فيصبح قطعة متلكئة من الزمن الغابر .

ونظرة إلى ما قبل المائة والثمانين عاماً الأخيرة . التي انفتحت فيها نوافذنا على العالم الغربي والأوروبي ، والتي نشطت فيها حركات الترجمة ونقلنا فيها معظم ما ساد أوروبا من تيارات فكرية وثقافية في مجالات الأدب والفلسفة ، نقول إن نظرة إلى موقفنا قبل المائة والثمانين سنة هذه تشير إلى مدى الركود والجمود الذي أصابنا حين تقوقعت جهودنا وانطوت على نفسها ، فحجبنا عن أنفسنا النور فجمدت أعمال كتابنا وشعرائنا وصارت ضريحاً من أضرحه التاريخ .

ولكننا عندما فتحنا قلوبنا وأبوابنا على العالم بدأنا نفتح على نهضة جديدة كان لها أثرها في المجالات العديدة من الفكر والفن والأدب ، وظهرت آثار وفنون أدبية ، وتطورت بشكل لم تكن نتوقه ، وبدرجة لم نعد نستطيع ملاحظتها ، وخاصة في مجالات القصة والمسرح والفنون التشكيلية وبعض تجارب الشعر العربي الحديث - وينبغي أن تظل حركة الانفتاح هذه في تدفقها وحرارتها ونشاطها تعمل في اتجاهيها المعروفين : وهما النقل والتخزين والادخار ، ثم التمثيل والهضم والتحويل إلى ثمار جديدة . ذلك إذا أردنا لحضارتنا أن تعتدل على ساقين ، وأن تظل متفاعلة ومتوازية مع حضارات العالم .

ثانياً : الأدب المقارن : معناه وتحديد مدلوله :

إن ما تحدثنا عنه سابقاً في موضوع التأثير والتأثر ، وعالمية الأدب والفكر وما ينشأ عن ذلك من دراسات وبحوث تتصل بهذه التيارات العالمية

ومدى صلتها بالأدب القومي ، وتأثيرها فيه ، وما يترتب على ذلك من ثراء أو تطور أو نمو أو تحول لكل من الأدبين القومي والأجنبي . نقول إن هذه التيارات بتأثيرها وتأثرها هي القاعدة التي ينهض عليها ما نسميه اليوم : بالأدب المقارن ومجالات بحثه .

فهذا التلاقي والتمازج الذي أوضحناه في الصفحات السابقة ، واختلاط أدبين أحدهما مكتوب في لغته القومية والآخر مكتوب بلغة أجنبية ، ثم البحث في آثار هذا الاختلاط من تفاعل بين الأدبين ، وما نتج عنه من أخذ وعطاء ، سواء على المستوى الإبداعي أو الابتكاري الفني أو على مستوى النقد الأدبي . . . هذه جميعها هي المحاور الأساسية التي يدور حولها هذا العلم الحديث الجديد المسمى بالأدب المقارن .

وواضح من طبيعة هذا العلم أن النتائج المباشرة التي يمكن أن تؤدي إليه أبحاثه هي :

أولاً : تتبعه لطبيعة سير الآداب العالمية والكشف عن الحقائق الفنية والإنسانية في هذه الآداب .

وثانياً : النظر في مدى التعاون والتأثر الذي تم أو تحقق من خلال انتقال أدب إلى أدب آخر ، ثم الكشف عن مظاهر التجديد وطبيعته وعلامات هذا كله من الآثار الأدبية المستفيدة من هذا التأثير ، ثم المقارنة بين هذه الاتجاهات الجديدة في الأدب القومي وبينها في الآداب العالمية الأخرى .

وثالثاً : الارتقاء والتطور في البحوث النقدية ، إذ سوف يصبح الأدب المقارن بدراساته وبحوثه أساساً هاماً ولا غنى عنه في النقد الحديث ، وذلك بعد أن تُقدِّم بحوثُ الأدب المقارن ودراساته تلك المادة المتسعة والغنية والتي كشفت عن طبيعة تلك التيارات الجديدة في الآداب العالمية ، وحين تحاول هذه البحوث أن تكشف عن الخصائص والقواعد والأصول لهذه الآداب . وهذه نتيجة هامة بل أثر عظيم من آثار الأدب المقارن وما أثمر من جهود في

الكشف عن الأسس الفنية ، وفي إثراء الدراسات النقدية على نحو أصبح فيه النقد الحديث هو النقد المقارن ، حتى صارت هذه هي التسمية الشائعة للبحوث النقدية الحديثة ، نظراً لأهمية البحوث المقارنة في جلاء كثير من جوانب النقد الأدبي الحديث .

ويحاول العلماء الذين يضعون تعريفهم للأدب المقارن أن يكونوا أكثر دقة وحيلة في تحديد مدلوله حتى لا يكثر الخطأ في فهمه ، وبالتالي في دراسته التي قد تتعرّض خطأها نتيجة لذلك الخطأ ، وقد يؤدي عدم الدقة في فهم مدلوله أحياناً إلى تنفير كثير من الدارسين عنه ، وتضليلهم في جدواه . لذلك حرص معظم الذين ألقوا في هذا الفن ، وهم قليلون في عالمنا العربي ، حرصوا على إعطاء تعريفات محددة إلى حد كبير ، خشية الوقوع في اللبس أولاً ، ولأن الأدب المقارن قد أصبح له الآن مفهوم حديث صار به علماً عن علوم الآداب الحديثة ، وهذه تقتضي الدقة في تحديد ماهيته وموضوعات دراسته .

وللدكتور محمد غنيمي هلال تعريفه للأدب المقارن ، وهو تعريف يتوخى فيه الباحث الدقة التي يحرص عليها تجنباً لأي خلط قد يؤدي الى نتائج قد تجنح بنا بعيداً أو تحيد بنا عن القصد . وسنعرض هنا لهذا التعريف رغبة في المزيد من الاستيضاح والفائدة . يقول الباحث : « مدلول « الأدب المقارن » تاريخي . ذلك أنه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، في حاضرها أو في ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثير ، أيا كانت مظاهر هذا التأثير والتأثر : سواء تعلّقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية ، أو اتصّلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تُعالج أو تُحاكى في الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول

بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكُتَاب ، ثم ما يست إلى ذلك
بصلة من عوامل التأثير والتأثر في أدب الرحالة من الكُتَاب»^(١).

وفي النص السابق جملة من الحقائق تحتاج إلى المناقشة والنظر :

أولاً : يستوقفنا في هذا التعريف : كلمة تاريخي حين قال في أول
التعريف « مدلول الأدب المقارن تاريخي » وهذه الكلمة تحتاج إلى وقفة :
فالمقصود منها أن كلمة المقارن لا يقصد بها في هذا المجال المقارنة بمعناها
اللغوي ، بل يجب أن تؤخذ بمعناها التاريخي ، أي أن تكون دراسة الأدب
المقارن هي دراسة الأدب القومي في علاقاته التاريخية بغيره من الآداب
الخارجة عن نطاق اللغة القومية التي كتب بها . ومن هنا كانت التسمية
الأقرب لهذا الفن هو « التاريخ المقارن للآداب » أو « تاريخ الآداب
المقارن » .

وليس معنى هذا الكلام أننا نهمل الجانب اللغوي فهذا امر لا يمكن
وروده على الذهن ، لأن اللغة هي مادة الأدب الأولية ، وهي مستودع
الإحساس والفن والصورة ، وأدوات البناء والإبداع بكافة نواحيها . فاللغة من
غير شك هي أساس جوهري في فهم مكنون الأدب وما يحتويه من مضامين
فكرية أو فنية - كما أن الناحية الفنية هي في حد ذاتها مقوم هام من مقومات
الأدب - ولأن اللغة على هذا القدر من الأهمية في فهم الأدب فقد خشي
الكثيرون في بادئ الأمر أن تقف اللغة عقبة في سبيل هذا النوع من
الدراسة ، ونعني بها دراسة الأدب المقارن ظناً منهم أن اللغة لها حدودها
الحصينة التي قد تحول دون انتقال الأفكار في صورها الفنية

ولكن لم تلبث هذه العقبة أن تلاشت عندما أدرك الناس أن من الحقائق
التي لا تقبل الشك أن الآداب تتبادلها الأمم فيما بينها ، ويحدث التأثير والتأثر
على الرغم من اختلاف اللغات ، وأن الترجمة كفيلة على رغم ما فيها بأن

(١) الأدب المقارن - محمد غنيمي هلال ص ٩ ط ٣٠

تحمل ما تنطوي عليه اللغة المنقول عنها من إمكانات فكرية وفنية .

ثانياً : واللغات - وهذه نقطة يجب التنبيه إليها - هي التي تضع الحدود الفاصلة بين الآداب العالمية ، بمعنى أن لغة الآداب هي ما يعتد به الأدب المقارن في دراسته للتأثير والتأثر المتبادلين بين أدبين يُقارن بينهما . فالاعتبار هنا للغة وليس للجنس البشري . فكل ما كتب باللغة العربية يعد أدباً عربياً مهما اختلفت جنسية الكاتب أو الشاعر الذي قام بالتأليف . فكثيراً ما يحدث أن يكتب شاعر أو كاتب أدباً باللغة العربية وهو ليس من العرب ، عندئذ يكون الاعتبار للغة التي كُتِبَ بها الأدب بغض النظر عن جنسية كاتبها ، ذلك أن الأدب المقارن لا يُعنى إلا بمقارنة الآداب المكتوبة بلغتين مختلفتين .

ثالثاً : يقتضينا توضيح معنى الأدب المقارن ، وفهم مدلوله الفهم الصحيح ، أن نستبعد من دراسته ما ظُنَّ أنه داخل فيه خطأً ، فقد اختلط سبيل البحث في هذا العلم عند بدء نشأته ، وأقحم عليه بعض الدارسين موضوعات ليست من صميمه بل هي خارجة عن نطاقه ومجاله : مثال ذلك ما يعقد من موازنات بين أدباء أو شعراء من آداب مختلفة دون أن يكون بين هؤلاء وهؤلاء صلات تاريخية مشتركة أو أن يكون قد تم نوع من التأثير بين أديب وأديب ، ونُسوق هنا للدلالة على ما نقول المثال الذي ساقه الدكتور محمد غنيمي هلال ، فقد ذكر أن الكاتب الفرنسي الكبير (ستندال) Stendhal (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ألف كتاباً عنوانه « راسين وشيكسبير » حاول فيه الكاتب مقارنة الاتجاه التقليدي عند راسين بالاتجاه الإبداعي عند شيكسبير ، وفي هذا الكتاب يثور الكاتب على القواعد الكلاسيكية الجامدة والتحكمية ، وينتصر لحركة التطور التي برزت بشكل واضح في مسرحيات شيكسبير وفي الاتجاه الروماني بصفة عامة ، ويشيد باتجاه شيكسبير الذي جعل تركيزه على القلب الإنساني والاتجاهات النفسية للشخصية وتأثيرها في سلوك الإنسان وما يصادف القلب الإنساني من عقبات .

مثل هذه الدراسة ليست من الأدب المقارن في شيء ، وإن وقعت بين شاعرين من لغتين مختلفتين ، ومع ذلك فليس هذا الذي قام به « راسين » من الأدب المقارن ، لا في منهجه ولا في موضوعه - ذلك أن الصلة التاريخية المتصلة أو المرتبطة بقضية التأثير والتأثر ليست واردة هنا ، فليس بين شيكسبير وراسين صلة تاريخية ما . إذ لا بد من صلة ما ينشأ عنها بين الأدبين توالد وتفاعل . فأين هذا التوالد والتفاعل الذي كان ثمرة تأثر أو تأثير بين الشاعرين ؟^(١) .

كذلك لا يدخل في نطاق الأدب المقارن ما يعقد من مقارنات أو موازنات بين شعراء أو كتاب داخل الأدب القومي الواحد ، فإن هذه الموازنات تدخل في نطاق الدراسات النظرية المتصلة بأدب أمة من الأمم ، وسواء أكانت هناك صلات تاريخية بين نصوص من داخل الأدب القومي الواحد أم لم تكن ثمة صلات تاريخية فلا تُعدُّ مثل هذه الدراسات التي تتناول النصوص المختلفة داخل الأدب القومي الواحد من مجالات البحث في الأدب المقارن . فالموازنات بين أبي تمام والبحتري مثلاً في الأدب العربي القديم ، أو بين حافظ وشوقي في الأدب الحديث ، وكذلك الموازنة بين « كورني » « راسين » أو بين راسين « وفولتير » في الأدب الفرنسي ، هي موازنات تدخل في تاريخ الأدب القومي ، وفي نطاق الأدب الواحد ، بينما مجال الأدب المقارن مجال دولي يربط أدبين مختلفين أو أكثر .

وإذا أردنا أن نسوق بعض المقارنات التي تدخل في صميم الأدب المقارن فإننا نذكر على سبيل المثال لا الحصر ، تأثير الأدب اليوناني واللاتيني في أدب كتاب عصر النهضة وشعرائهم من واقع نظرية المحاكاة للأدبين التي ذكرناها سابقاً .

أو أن ندرس مثلاً موضوع « مجنون ليلي » في الأدبين العربي والفارسي

(١) الأدب المقارن ص ١١ ، ١٢

حين نحاول الكشف عن أوجه التأثير والتأثير ، وكيف اختلف التناول وتطور ، وكيف بُعِدَ موضوع « مجنون ليلي » من الأدب الفارسي عن ميدان الحب والغزل العذري الى ميدان التصرف والرمزية في الأدب الفارسي

أو أن ندرس « المقامات » من الأدب العربي كيف نشأت وتطورت ، ثم بعد ذلك كيف انتقلت الى الأدب الفارسي ، وما أوجه التأثير والتأثير بين الأدبيين ، وماذا أثمر هذا التأثير من الأدب الفارسي .

أو أن ندرس مثلاً تأثير شكسبير في المذهب الروماني في فرنسا ، وكيف استطاعت مؤلفات هذا الشاعر الكبير التي ثار فيها على الكلاسيكية وجاوزها ، كيف استطاعت معالم التحديد عنده أن تؤثر من الحركة الرومانسية في فرنسا بعد ذلك ؟ وهل ثمة بذور من التفاعل والتوالد نتجت عن تأثير الشاعر في الاتجاه الفرنسي بعد ذلك ؟

مثل هذه الموازنات الأخيرة هي من صميم الأدب المقارن ، بينما تعد الموازنات الأولى من صميم الأدب القومي .

رابعاً : وعلى الرغم مما شرحناه وأوضحناه مما يدخل في نطاق الأدب المقارن فإن ما قلناه حتى الآن إنما يدخل في نطاق الصلات الدولية بين مختلف الآداب في حين يمكن أن تتجاوز موضوعات الأدب المقارن هذا الى البحث في مدى تأثير كاتب من الكتاب أو شاعر من الشعراء بأدب لغة أخرى غير لغة التي يكتب بها . أو تأثيره بكتاب أو شعراء معينين من آداب مختلفة .

والأمثلة على ذلك كثيرة مثل تأثير الكاتب الانجليزي « توماس كارليل » Thomas Carlyle (١٧٩٥ - ١٨٨١) بالكاتب الألماني جيته Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ، وقد أفضى هذا التأثير الى تأويل كثير مما كتبه جيته وفهمه فهماء قد يبعد عن الحقيقة أحياناً . ذلك أن كارليل قد ذهب في فهمه لجيته الى حد قوله بأنه رجل متدين خاضع لما تفرضه الأخلاق القديمة ، وأنه

ملتزم بالواجب ولم يلحظ أو يهتم بما في إنتاجه الأدبي من جوانب السخرية والإلحاد والحجود والاستجابة الى الملدات^(١). وهذا مثل لما يطلق عليه تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى أو ما تأثر به من كتاب أو شعراء آخرين .

وثمة شيء آخر يدخل من تأثير كاتب ما بأدب كاتب آخر في لغة أخرى ونعني به ما يسمى « بالتأثير العكسي » وهو ان يختلف كاتب في تنازله لشخصية ما يكون قد تناولها من قبله كاتب آخر ، فيفرض علينا مفهوماً معاكساً أو عكسياً لهذه الشخصية ، مفهوماً مغايراً لما قرأه في الأدب الآخر ، مثلاً ذلك ما حدث عندما تناول شوقي موضوع كليوباترة ، فقد رأى فيها شوقي مثلاً للمرأة الوطنية المخلصة التي تقدّم مصالح وطنها على مصلحتها الشخصية ، وتضحى بحبها من أجل وطنها ، هكذا كانت رؤية شوقي لكليوباترة في مسرحيته المعروفة من حين كانت الرؤية السابقة في الآداب الأوروبية عند تنازلها للموضوع على نقيض ذلك تماماً ، ففي جميع المسرحيات الأوروبية التي تناولت كليوباترة نرى شخصيتها هي شخصية المرأة التي تبدو مستهترّة لعباً مغرقة في الملدات تتخذ سبلاً ملتوية الى غاياتها وتحقيق مآربها .

ثالثاً : أهمية الأدب المقارن وقيمه العلمية :

نستطيع أن نستنتج محاسبة جملة من النتائج الهامة تشير الى أهمية هذا العلم الجديد والفوائد التي تعود علينا من دراسة :

١ - أولى هذه النتائج ما يؤدي به هذا العلم ، وهو يرسم سير الآداب في علاقاتها بعضها ببعض ، من توطيد العلاقات والتفاهم بين الشعوب المختلفة ، وبالتالي ما يستتبع ذلك من تقارب يتم بين التراث الفكري لهذه الشعوب . ولا يخفى ما من هذا من تفاعل وتوالد يعود على الدراسات الأدبية

(١) المرجع السابق

بالخصوصية والنماء والتطور ، وكذلك على الأدباء والكتاب ، بل والثقافة العامة والتطور الحضاري للشعوب . ومن هنا كان الأدب المقارن عاملاً هاماً من دراسة المجتمعات وتفهمها ، ودفعها إلى التعاون .

٢ - ما تشره هذه الدراسات من بحوث لا يكفي بعرض الحقائق أو الصلات العامة بين أدبين أو أكثر ، بل يتعمق إلى شرح الحقائق شرحاً فنياً وتاريخياً مدعماً بالبراهين وبدراسة النصوص وتحليلها ثم النفوذ إلى جوانب كل أدب للكشف فيها عما هو قومي وما هو دخيل . وليس من شك أن مثل هذه الدراسات المتعمقة والدقيقة والمفصلة سوف تترك لنا زاداً من المعرفة الإنسانية جديراً بالاهتمام والتسجيل . كما أنها في ذات الوقت ستقدم خدمة جليلة للأدب القومي حين تكشف عما فيه من أصالة ، وما طرأ عليه من تطور .

٣ - يقوم الأدب المقارن بدراسة التيارات الفكرية والأدبية ، ومذاهب الكتاب والمفكرين المختلفة وتأثير الفلسفات التي نشأت وأثرت في تيار أدبي معين ، ثم كيف أثر ذلك بالتالي في أدب شعب من الشعوب ، ثم هو يدرس كذلك الأجناس الأدبية ، من مسرح وشعر وقصة ورواية ، ويحاول تعقب عناصر الإبداع الفني في كل ، ومسار التأثير في كل جنس أدبي ، ثم يذهب إلى تعمق إنتاج الكتاب والشعراء في الأدب القومي ودراسة مدى تأثيرهم بالأداب العالمية ، والكشف عن حدود هذا التأثير وقيمه وأهميته بالقياس إلى شخص الكاتب أو الشاعر ، ثم بالقياس إلى التطور الأدبي للأدب القومي من ناحية أخرى .

٤ - يتضح مما سبق أن الأدب المقارن هو أساس جوهري من أسس دراسة تاريخ الأدب والنقد الأدبي بمعناه الحديث ، ذلك أن دراستنا للأدب المقارن هي في واقعها كشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومي وتتبع لجميع العناصر الأبداعية التي يتلاقى عندها الأدباء المقارن بينهم ، وفي هذا التبع دراسة نقدية ضخمة تعمل على توجيه الوعي الإنساني

بعامة ، وعلى يقظة وتطور الوعي القومي بخاصة ، وتترك لنا تراثاً نقدياً وأديباً هو في حقيقته ثمرة لدراسة الصلات الأدبية العالمية في ذاتها . وفي عصرنا الحديث لا يمكن أن تتم دراسة نقدية حقيقية أو دراسة لتاريخ الأدب بدون معرفتنا بالصلات الأدبية العالمية ، والوقوف عندها وقوف إمام ووعي وفهم .

بحوث الأدب المقارن ومناهجها

انتهينا فيما سبق إلى أن موضوع الأدب المقارن بصفة عامة هو تبادل التأثير والتأثر بين آداب اللغات المختلفة ، وهذا التبادل ليس مقصوراً على ناحية واحدة أو مجال واحد ، وإنما تتسع دائرته فتشمل الأجناس الأدبية والصور الفنية ، والموضوعات الأدبية ، والمذاهب الفكرية ، والأساطير ، والنماذج البشرية . وغير ذلك . ولننظر الآن في شيء من الاختصار إلى ميدان البحوث في الأدب المقارن والتي عادة ما ننظر فيها إلى الوسائل التي استخدمت في انتقال أدب لغة إلى أدب لغة أخرى ، كما ننظر فيها إلى الموضوعات المتبادلة نفسها . ولنبدأ الآن بالوسائل .

أولاً : عوامل انتقال الأدب ووسائله :

يتم هذا الانتقال عن طريق عاملين : أولهما : الكتاب وثانيهما : الكاتب .

١ - أما الكتاب فهو المستودع الحقيقي للثقافة وهو وسيلتنا التقليدية والثابتة في الحفاظ على الفكر والتراث بصفة عامة ، وهو بحق يختلف عن الوسائل الأخرى وبخاصة الوسائل الحديثة قبل الإذاعة والصحافة والتلفزيون . يختلف عن هذه في أن الكتاب هو أقدرها جميعاً على الحفاظ على ما يحتويه من مادة علمية أو فكرية إلى أكبر وقت ممكن ، والانتقال بها من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر .

٢ - وترجع أهمية الكتاب في إثبات الصلات الأدبية بين مختلف

اللغات ، فالكتب هي التي تحدد لنا مدى تأثير بلد ما أو مجتمع ما أو كاتب من الكتاب بأي إنتاج أدبي من بلد آخر . وأحياناً ما يكتب كاتب بعض مؤلفاته بلغة أجنبية فتكون هذه المؤلفات دليلاً على صلاته وتأثيره بأدب اللغة الأجنبية التي أُلّف بها ، وقد حدث مثل هذا كثيراً في الصلات بين الأدبين الفارسي والعربي حين يكون الكاتب يحمل اللسانين معاً ويجيد اللغتين العربية والفارسية ، وقد رأينا في الأدب الغربي مثيلاً لهذا عند الشاعر الانجليزي أوسكار وايلد الذي أُلّف بالفرنسية قصة « سالومي » .

(ب) ومن الجوانب الهامة التي يقوم بها الكتاب في النقل من أدب إلى آخر قضية الترجمة ، فالترجمة كما نعلم وسيلة هامة من وسائل نقل الآداب من أمة إلى أخرى ، ولقد شاهدنا دور الترجمة وأثر هذا الدور في أدبنا العربي ذاته وفي فلسفتنا الإسلامية كذلك فقد كان للترجمة عن اليونانية في القرن الثاني الهجري إلى العربية تأثيرها وأهميتها ، وكذلك الحال في عصرنا الحديث أو قل في عصر النهضة الحديثة كما يسمونها أحياناً أي بعد الحملة الفرنسية على مصر ، ودور المطبعة في النشر ، ثم ما قام به رفاة الطهطاوي ومن جاءوا بعد ذلك، من المترجمين في « عصرنا الحاضر » ولا يخفى ما كان للترجمة من دور في نقل الآداب الأوروبية وكذلك الفكر الأوروبي ثم ما تلا ذلك من تأثير وتأثر . ومن مهام الأدب المقارن أن يرجع الى الكتب المترجمة لمراجعتها على الأصل ثم الكشف من خلال الترجمة والمقارنة عن دلالات خاصة في نوع الترجمة أولاً ومدى دقتها ، ثم في مجال التأثير والتأثير عند المقارنة بين الأدبين لتحديد أنواع التأثير وكيفيةها .

(ح) ومما يدخل في مجال « الكتاب » مراجعة كتب النقد والدوريات ونعني بها المجلات الأدبية ، وكذلك ما ينشر بالصحف من مقالات . فإن تتبع هذه البحوث وما ينشر بدور الصحف والدوريات الأدبية وغيرها يعتبر قناة من القنوات الهامة من دراسة الشعراء والكتاب والمفكرين الأجانب . فكثيراً ما تزخر صفحات من هذه بدراسات لها أهميتها في التعريف بالأدباء الأجانب .

وكثيراً ما قدمت صحافتنا العربية ومجلاتنا الأدبية منذ مطلع هذا القرن العديد من الشخصيات الأدبية وقد رأينا اهتمام بعضها بالكتاب الروس العالميين كما كانت تفعل جريدة «البلاغ» المصرية في وقت من الأوقات . وإذا راجعنا مجلة المجلة أو الثقافة أو الرسالة أو الآداب أو غيرها من المجلات في أعدادها المختلفة فسنعثر على ثروة من الدراسات عن كتاب وأدباء وشعراء ومفكرين من أمم أجنبية مختلفة . هذه الدراسات لا غنى عنها في بحوثنا في الأدب المقارن لأنها إحدى الرسائل المرتبطة بالتأليف الأدبي الذي يُرجع إليه عند البحث في عوامل النقل والتأثير وما يترتب عليها من مظاهر .

(د) ومما يفيد أيضاً في مجال الكتب دراسة أدب الرحلات ذلك أن هذا النوع من الأدب قادر إلى حد كبير على تعريف الشعوب بعضها ببعض ، بما يكشف عن طبيعة هذه الشعوب وطبيعة فنونها وآدابها ، وفكرها ، ومجتمعاتها ، وهذه جميعها ستقدم بين يدي الدارس مادة تنفع في إلقاء الأحتواء على صلة أدب بأدب آخر ومجال التأثير والتأثير بينهما .

(هـ) ومما يعين الباحث أيضاً دراسته لأنواع الكتب وأعدادها واتجاهاتها الأدبية والفكرية ، ومدى رواج هذه الكتب في البلد التي يُدرس تأثيرها في أدب ما ، وينفع الباحث في ذلك مراجعة دور النشر والمكتبات والإحصاءات التي تصدر عن الكتب من دور الطبع المختلفة .

٢ - الكُتَّاب أو المؤلفون :

المؤلفون وسائل أساسية وهامة مثل الكتب تماماً ، فإذا كان الكتاب هو المصدر الأول والأساس في الدراسة فإن صاحب الكتاب أو المؤلف إذا كان من المشهورين ذوي التأثير ، وكانت مؤلفاته قد تركت أثراً فعالاً وقوية في أدب أمة ما فلا غنى لنا في هذه الحالة عن الاهتمام بالكاتب وتتبع دراسة حياته وشخصية وصلاته بالبلاد الأخرى ، وكيف تمت هذه الصلات . فثمة أدباء وشعراء تركوا بلادهم وعاشوا فترة طويلة أو قصيرة في بلاد أخرى وكان

لهم تأثير أو تأثير . أمثال هؤلاء كثيرون منهم « شاتو بريان » الذي عاش في انجلترا فترة من الزمن ، في هذه الحالة لا بد أن نقف وقفة عند حياة شاتو بريان في انجلترا وندرس عوامل التأثير ونلم بصدى الثقافة الانجليزية في مؤلفاته ، وثمة مثال آخر هو فولتير الذي ترك فرنسا وعاش هو الآخر في انجلترا وشارك في حياتها الثقافية والأدبية ، وكتب عن انجلترا ، وكان له تفسيره لأخلاق أهلها وطبيعة آدابهم ، ثم ننظر فيما تأثر به هو شخصياً ، وما النتائج الأدبية التي ترتبت على هذه الصلات .

ولدينا أمثلة كهذه في أدبنا العربي نسوق منها على سبيل المثال حياة ابن المقفع ، وما كان لهذه الحياة من تأثير في دراسة الصلة بين الأدبين العربي والفارسي ، وفي تتبع عناصر خاصة في شخصيته وثقافته ، ومحاولة رؤية تأثير هذه العناصر في مجهوده الأدبي وفي الترجمة التي قام بها .

ثانياً : الأجناس الأدبية :

وهذا فرع آخر من فروع الدراسة في الأدب المقارن ، وهو موضوع واسع الانتشار بين الآداب المختلفة في صلاتها وتأثيرها بعضها ببعض . ونعني بالأجناس الأدبية فنون الأدب المختلفة من قصة قصيرة أو مروية (رواية) أو ملحمة أو مسرحية أو قصيدة غنائية أو مقالة ، فهذه وغيرها أجناس أدبية .

وعلى الرغم من الصلة القوية أو قل العضوية التي تجمع بين الأجناس الأدبية إلى حد يذهب معه بعض النقاد وعلماء الجمال إلى عدم التمييز بينهما ، بحكم كونها جميعاً فناً أدبياً بغض النظر عن تقسيمه إلى فروع وأجناس ، على نحو ما ذهب كروتشه حين جعل التمييز بين الأجناس الأدبية من التميزات الخداعة في ساحة الفن ، وقد تناولنا هذه التميزات بالدراسة في غير هذا الكتاب .^(١) ولكننا ، مع تقديرنا للموقف الذي نبع منه كروتشه

(١) انظر قضايا النقد الأدبي وكذلك فلسفة الجمال في الفكر المعاصر للمؤلف

حينَ حَدَرْنَا من التمييز بين فنون الأدب وأجناسه أو بين الفنون الجميلة جميعها ، لازلنا - عند الدراسة - بحاجة ، من حيث الشكل على الأقل ، أن نميز بين القوالب الأدبية المختلفة . فلكل قالب أدبي شكله الخاص به وخاصته وطاقته ووسائل صياغته ، كما سنحاول في الفصل التالي من هذا الكتاب أن نوضح . فجميع فنون الأدب تتناول الفعل الإنسان ، تتناوله القصة والمسرحية والقصيدة الغنائية والملحمة ، ولكن كل واحدة من هذه لها أسلوبها وطرائق صياغتها وعناصرها ووسائلها في تناول الفعل الإنساني . وقد يكون الموضوع واحداً في أكثر من فن ولكن صياغة الموضوع سوف تختلف حتماً من القصة إلى المسرحية ، ومن الأثنين إلى القصيدة الغنائية . فكل فنٌ وما خلق له كما يقولون .

هذه الأجناس الأدبية هي موضوع خصب من موضوعات الأدب المقارن . فقد يدرس أحد هذه الفنون في أدب أوروبا مثلاً دراسة تاريخية تكشف عن نشأة هذا الفن ، وعن تطوره ونموه ، ومراحل هذا التطور ثم لماذا انتشر من أوروبا في فترة من الفترات وضعف في فترة أخرى ، مثال ذلك انتشار القصة التاريخية في أوروبا في أوائل القرن التاسع عشر ثم انصراف الكتاب عنها بعد ذلك في حوالي منتصف ذلك القرن . أو مثل نشأة قصة الرعاة ومسرحية الرعاة في الأدب الأوروبي ، أو لماذا راجت مسرحية الرعاة في القرن السادس عشر في فرنسا ؟ وثمة أمثلة أخرى من أدبنا العربي ، فمثلاً يمكننا أن نتبع فنّي القصة والمسرحية في أدبنا العربي في العصر الحديث لندرس نشأتها ، وعوامل التأثير والتأثير فيها ، وما هي الآداب الأوروبية التي كان لها تأثير أكبر في نشأة هذين الفنين وتطورهما عندنا نحن العرب ؟ ومنهم أشهر الكتاب الذين كان لهم أكبر الأثر من هذا التأثير وبالتالي في التطور ؟ وهل ثمة علاقة إيجابية بين كتاب بعينهم من العرب تأثروا بنظرائهم من الغرب وكيف كان ؟ وإلى أي مدى ؟ كل هذه موضوعات يمكن أن تدرس وأن تكون من صميم دراسة الأدب المقارن .

وتنهض مثل هذه الدراسة على أساس تاريخي وفني . فالدراسة التاريخية تتابع كل نوع من هذه الأنواع الأدبية وتبحث تطوره في لغتين أو أكثر ، كما تدرس العوامل التي أثرت في كل نوع داخل الأهاب المختلفة .

أما الدراسة الفنية فهي من غير شك ضرورية ، ذلك أن قضايا التأثير والتأثر في أي جنس من هذه الأجناس مرتبطة بدراسة الخصائص الفنية لكل جنس وتطور هذه الخصائص فنياً ، ثم تحديد السمات المختلفة لكل فن على حدة عبر تاريخه ، ومدى تأثير هذه الاتجاهات الفنية في أدب آخر . ولقد كان لهذه الدراسات تأثير كبير في عصرنا الحديث ، وفي تطور درس النقد الأدبي على الخصوص . فإن كثيراً من القضايا الفنية المطروحة في أدبنا العربي الحديث قد استمدت أصولها من آداب أوروبية مختلفة ، وخصوصاً في مجال الأجناس الأدبية كالقصة والمسرحية والرواية . فمن الموضوعات المألوفة . دراسة القصة الرومانسية الفرنسية مثلاً وتأثيرها في القصة العربية المعاصرة .

وقد تحدث الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه الرصين في الأدب المقارن عن الأمور التي ينبغي أن يراعيها الباحث إذا هو تناول موضوع الأجناس الأدبية فحددها في ثلاث مراحل أساسية من البحث هي :

أولاً : أن يحدد الباحث الجنس الأدبي الذي يدرسه كأن يختار مثلاً القصة التاريخية أو المسرحية الكلاسيكية أو الرومانية أو القصة الريفية (وهنا يسهل التحديد لأن الجنس الأدبي عندئذ سيكون ذا قواعد واضحة ، فكلما كانت القواعد واضحة سهّل التحديد ، أما إذا كانت القواعد الفنية قليلة أو كان ذا صبغة بالأسلوب أو بلون من ألوان العاطفة مثل الوقوف على الأطلال في الأدبين العربي والفارسي فإن تحديد الجنس يكون صعباً .

ثانياً : أن يقيم الباحث الأدلة على تأثر كاتب ما أو كتاب بالجنس الأدبي الذي هو موضوع الدراسة ، ويكون الأمر سهلاً إذا صرّح الكاتب نفسه بأنه تأثر بأدب من الآداب على نحو ما فعل هيجو Hugo في محاكاة شيكسبير أو ما

فعل « الفريد دي فيني » في محاكاته للكاتب الانجليزي « ولتر سكوت » W. Scott أو كما فعل شوقي في محاكاته لشيكسبير في مصرع كليوباترة .

ثالثاً : أن يحدد مدى ما تأثر به كاتب من الكتّاب بالجنس الأدبي المراد درسه فيوضح إلى أي حد أخذ عن غيره ، وإلى أي مدى كان ملتزماً أو متصرفاً في قواعد المدرسة التي يتبعها ، ثم ما هي الأسباب التي جعلته يبعد أو يقرب من النموذج الذي يتأثر به . ولا بد من أجل ذلك أن يتعمق الباحث في دراسة حياة الأديب ومجتمعه وثقافته ، وهذه جميعها تتطلب الوقوف الدقيق عند المؤلفات والإلمام بالحياة الاجتماعية وبالعصر مما يمكن الدراسة أن تكون كاشفة عن الأصالة الفنية عند كاتب من الكتّاب^(١) .

ثالثاً : الموضوعات الأدبية :

من المسائل المألوفة في دراسات الأدب المقارن « الموضوع الأدبي » . والمقصود بالموضوع الأدبي أن يكون ثمة قضية أو موضوع أو شخصية تناولها أكثر من أدب في لغات مختلفة فيقوم الأدب المقارن بدراسة الصلات التاريخية والفنية في الآداب المختلفة عند تناولها لهذا الموضوع . مثال ذلك موضوع كليوباترة وهي شخصية درّست عالمياً وكتبَ فيها أكثر من موضوع أدبي ، عالجهما الأدب الانجليزي في رواية شيكسبير المشهورة وتناولها الأدبان العربي والفرنسي

والملاحظ أن الألمان كانوا من أكثر الشعوب اهتماماً بهذا النوع من الدراسة ويسمونه « بتاريخ الموضوعات » .

واهتم الايطاليون والفرنسيون كذلك ، بالموضوع الأدبي ولكن اهتمامهم به كان أقل من اهتمام الألمان ، وذلك لأسباب منها ضعف الرابطة بين الشخصيات في هذا اللون من البحث ، ولأن الدراسة فيه تتطلب مجهوداً كبيراً

(١) الأدب المقارن د. محمد غنيمي هلال الطبعة الثالثة ص ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ .

وإماماً بالموضوع المدروس ، وسعة في العلم . ومع ذلك فإن أمثال هذه الموضوعات لا شك أنها تفيد كثيراً في الوقوف على خصائص بعض الشعوب ودراسة نفسياتها ، والنظر في الكاتب الذي يتناول هذه الموضوعات ، وما قد يكون لديه من فلسفة أو فكر خاص .

وفي أدبنا العربي أمثلة على ذلك في صلته بالأدب الفارسي . من ذلك موضوع مجنون ليلي الذي عولج عند شعراء الفرس بطريقة تختلف عما عولج به عندنا . وسنحاول أن نعقد في هذا الكتاب مقارنة بين الرؤية العربية في موضوع مجنون ليلي وموقف الشاعر الفارسي « نظامي الكنجوي » ٥٣٥ - ٥٩٩ هـ .

ومما يدخل في مجال الموضوع الأدبي دراسة الأسطورة ، والنموذج البشري ، في أكثر من أديب وفي لغتين مختلفتين . وأبرز الشواهد على ذلك أسطورة أوريب التي تناولها « صوفوكليس » الشاعر اليوناني العظيم ، ثم تبعه في ذلك شعراء وكتاب كثيرون من مختلف الشعوب على مدى قرون طويلة ، حتى بلغ عدد المحاولات التي تناولت هذه الأسطورة ثلاثين محاولة ، منها محاولة كاتبنا الكبير توفيق الحكيم في مسرحية « الملك أوديب » .

وسيحاول هذا الكتاب أن يعرض لموضوع الأسطورة في الأدبين العربي واليوناني ، وسيعقد مقارنة بين تناول صوفوكليس لأسطورة أوديب ، وتناول توفيق الحكيم لها ، وسنحاول أن نكشف عن مدى التأثير بالأصل القديم ، ثم مدى ما أضافه الحكيم للنص القديم من جديد ، وما كشف فيه من رؤية شرقية وذاتية تنبع من فكر مستقل بعد إمامه الواسع بالثقافة اليونانية ودراسته العميقة للمسرح اليوناني القديم .

كذلك سيحاول هذا الكتاب أن يعرض لنموذج آخر هو شخصية « بيجماليون » بين الأسطورة القديمة ، وبين كاتبين معاصرين : أحدهما انجليزي هو جورج برناردشو ، والآخر عربي هو توفيق الحكيم .

رابعاً : تأثير كاتب أو أديب ما في أدب أمة من الأمم :
 كثيراً ما نلاحظ في دراستنا لمراحل الأدب في عصوره المتعاقبة عند مجموعة من الدول التي نشأت بينها صلات من نقل أو تأثير ، كثيراً ما نلاحظ تأثير كاتب ما من الكتاب البارزين من أصحاب مدرسة أو مذهب فكري أو تيار أدبي أو من ذوي الشهرة الفنية الذائعة الصيت ، قد نلاحظ تأثير هذا الكاتب في أدب أمة أخرى ، إلى حد يجعلنا نتعقب تأثيره في أكثر من كاتب أو أديب ، أذكر على سبيل المثال تأثير شعرائنا المعاصرين بالشاعر الانجليزي المشهور ت. س. اليوت ، وخصوصاً عند نشأة الشعر الحر وعند شعراء مثل بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وغيرهم ، كما نذكر كذلك تأثير بعض كتاب القصة المشهورين من أمثال « تشيكوف » و« جي دي موباسان » في كُتّاب القصة القصيرة عندنا من أمثال محمود تيمور ويوسف ادريس وغيرهما .

وقد شاع هذا النوع من الأدب المقارن كما يقول الدكتور غنيمي هلال لدى الباحثين من الفرنسيين ، كما اعتبره أكثر فروع الأدب المقارن انتشاراً وهو يعزو ذلك إلى وضوح منهج البحث فيه والاطمئنان إلى ما يترتب عليه من نتائج تتناسب مع ما يبذله الباحث من جهد ، كما أن هذا النوع من الدراسة يتطلب سعة في الاطلاع ودقة في التحليل ، وصبراً في البحث وذكاء في فهم النصوص^(١) .

خامساً : دراسة مصادر الكاتب :

وهذه ناحية هامة من نواحي دراسة الأدب المقارن ، فكثيراً ما نرى ونحن بصدد دراسة كاتب أو أديب من الأدباء تأثير هذا الأديب بأدب أجنبي ، ونجد أنفسنا بحاجة إلى دراسة مصادر هذا التأثير ، تلك التي استقى منها هذا الأديب فنه أو اتجاهه أو موقفاً معيناً من مواقفه الأدبية . هذا النوع من البحث

(١) المرجع السابق .

عن مصادر هذا الأديب يعتبر في دائرة الأدب المقارن ، وداخلاً في منطقة من مناطق .

وهذه الدراسة تتطلب بالضرورة الرجوع إلى أدب الكاتب أولاً ، ثم محاولة تفصي الوسائل التي عاونته مع الاتصال بالأدب الآخر ، وبالتالي تتبع المصادر المختلفة التي منها دراسة البلد المؤثر وما يكون قد ترك من بصمات حية في هذا البلد على أدب الأديب ، ومن طريق قراءاته الشخصية يمكننا تتبع ما تأثر به من المصادر كتباً كانت أم اشخاصاً . كما ينبغي أن يراعى الدرس التفريق بين ما هو من قبيل توارد الخواطر وما كان تأثراً حقيقياً .

سادساً : التيارات الفكرية :

التيارات الفكرية ، شأنها شأن الأجناس والمدارس الأدبية ، لها نفس القدر من الأهمية في الانتشار والانتقال من أمة إلى أمة أو من أدب إلى أدب : والمقصود بالتيارات الفكرية هي الحركات الفكرية أو المذاهب الفلسفية التي تكون وراء تيار أدبي معين تؤثر فيه ، ويكون لها من الأدباء من يعبر عن هذه التيارات الفكرية في أدبه بحيث يصبح لدينا في النهاية ما يشبه الاتجاه العام الذي يسود عصرًا ، أو حركة من حركات الأدب ، على نحو ما سنرى عندما نتحدث عن نشأة المذهب الواقعي أو المدرسة الواقعية في الأدب ، وارتباط هذا التيار بمذهب فكري أو فلسفي^(١) ، أو عندما ندرس الوجودية عند سارتر وألبير كامو وسيمون دي بوفوتوار ، ومن قبلهم عن كير كجارد ثم ندرس أثر هذه الفلسفة في أدبائها وكتابها وما انتجوا من كتابات مسرحية أو قصصية ، ثم ننظر بعد ذلك في تأثير هذين الاتجاهين الفكريين في أدباء من بلاد أخرى تكتب بلغة أخرى غير الفرنسية . إن مثل هذه الدراسة التي تتعقب تياراً فكرياً من خلال أدب مرحلة من المراحل في بلد ما وتأثير هذه التيارات الفكرية في أدب

(١) انظر الفصل المكتوب عن الواقعية في هذا الكتاب ، وفي كتاب « الأدب وقيم الحياة المعاصرة للمؤلف .

آخر هي من صميم دراسة الأدب المقارن .

والأمثلة على هذا النوع عديدة منها دراسة التيارات الفكرية في القرن الثامن عشر وتأثير كل أدب في الأدب الآخر . أو دراسة الآداب الصوفية وفلسفاتها بين الأدبين العربي والفارسي . أو تأثير المذهب الواقعي بألوانه وأشكاله في أوروبا في أدبنا العربي في هذا العصر .

وتتطلب مثل هذه الدراسة بطبيعة الحال إلماماً بالتيار الفكري في البلدين المطلوب المقارنة بينهما ، كما تتطلب دقة في المقارنة حتى يتم تمييز ما هو منقول عما هو من باب توارد الخواطر ، وخصوصاً أن الحد الفاصل بين الاثنين دقيق ويحتاج الى خبراء متخصصين ، وعلماء على معرفة واسعة بالأدبين .

سابعاً : دراسة بلد ما في أدب أمة أخرى :

هذا النوع من الدراسة فرع من فروع الأدب المقارن ، وله أهمية خاصة في فرنسا ، وهو نوع من الدراسة يعتمد على أدب الرحلات وما في القصص والمسرحيات من شخوص مجلوبة - كما يتناول رواية خاصة لبلد من البلاد من خلال أدب أمة من الأمم ، أو رؤية كاتب معين لبلد من البلاد الأجنبية التي عاش فيها . وليس من شك أن هذا النوع متوافر في الآداب المختلفة نتيجة للرحلات المتصلة بين الشعوب ، وأحياناً الهجرات التي يقوم بها أدباء في بلد ما إلى بلاد أخرى ينتقلون إليها ويقيمون بها . وتنقسم هذه الدراسة الى نوعين :

الأول : « دراسة بلد ما كما يصوره أدب » آخر » .

والثاني : « دراسة بلد ما كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى »^(١) .

(١) الأدب المقارن للدكتور غنيمي هلال ص ١٠١ .

وأمثلة النوع الأول صورة انجلترا في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر ، وكذلك صورة أسبانيا في الفتح العربي منذ الفتح الاسلامي . وفي هذا لا بد من الوقوف على تاريخ الأدباء الذين انتقلوا إلى البلد الذي يراد تصويره أو رسم صورة عنه ، ثم تبحث الدراسة في مدى صدق هذه الصور ، وهل هي بالفعل معبرة عن البلد المطلوب تصويره ، وإلى أي حد ؟ وليس من شك في أن مثل هذه الدراسات ستفيد كثيراً في فهم الشعوب بعضها لبعض وإدراك ما يكون من عوامل مشتركة قد تحقق أهدافاً أخرى في تطور العلاقات والصلات وتدعيمها مما يعود بالخير أو النفع على البلدين .

أما أمثلة النوع الثاني الذي ينهض بدراسة بلد كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى فأقربها على سبيل المثال صورة أسبانيا كما انطبعت في ذهن شوقي أثناء إقامته هناك في المنفى ، وكما تبدت في شعره .

وبعد فهذه صفحات قصصنا بها أن نعرف القارئ بالأدب المقارن وأن نلم فيها - بأهم موضوعات هذا العلم الجديد ، وأن نشير إلى أهمية هذه الموضوعات ، ثم الوقوف عند مجالات البحث في الأدب المقارن وتحديد هذه المجالات . وأوجزنا في خلال ذلك ما يتطلبه البحث من مناهج يجب أن يلتزمها دارس الأدب المقارن .

وقد أردنا أن نجعل هذا الفصل فصلاً تمهيدياً لما عسى أن يطرح في الفصول التالية من دراسات تخرج من الإطار النظري إلى الإطار العملي التطبيقي فتعرض لنماذج من المقارنة بين نصين أو أدبيين ، أو بين موضوع يطرح في أدبنا العربي وفي غيره من الآداب ، مثل موضوع « ليلي والمجنون » ، أو دراسات تتناول المسرح في أكثر من مكان ولأكثر من كاتب .

فن المسرحية

لعلنا لا نجاوِز الحقيقة إذا قلنا إن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى فضج الملكة ، وسعة التجربة ، والقدرة على التركيز ، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان ، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب ، ولا لأنه الفن الذي لا يمكن أن يسلم قياده إلا لفنان يستطيع أن يتقن مشاعر الآخرين ، وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواء ، فنان قادر على التأثير بالجماعة الإنسانية التي يعيش معها والتأثير فيها . فنان يضع في اعتباره قبل كل شيء أنه يصور أفعال الإنسان بمثله ومرئيه ومنظوره ، وأنه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لا يحرك لك أفراداً يتغنى كل منهم عواطفه الذاتية ، وإنما يريك وسطاً اجتماعياً يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون في الحياة ، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ويلونها الصراع الذي يكون بين الفعل ورد الفعل ، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة .

من أجل هذا وغيره كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه ، وأشدّها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل ومسرح وجمهور وحوار ، وأن تخضع في غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته ، وأن تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فني متكامل متناغم .

ولإذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى في أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حيا للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد

ضروبها فإن لها من الطبيعة والحامة والاداء ما يميزها عن هذه الفنون فما هو طابعها ، وما حدودها ، وما قدرتها على التعبير ؟

إن جانباً من الإجابة على هذه الأسئلة يتضح لك عند المقارنة بين فن المسرحية وبين كل من القصيدة الغنائية والقصة المروية . ولما كانت كل هذه الفنون تتناول أفعال الإنسان وسلوكه وموقفه من الحياة ، ولما كانت المادة الأولية التي تتشكل منها هذه الفنون هي اللغة فقد رأينا أن نعرض أولاً للفروق التي تكون بين هذه الفنون في علاجها للذين العنصرين الأساسيين عنصر التعبير عن أفعال الإنسان ، وعنصر استغلال اللغة والدور الذي تلعبه في إبراز سمات كل فن وخصائصه .

فالقصيدة الغنائية في أبسط تحديد لها هي وسط من الأساطير الأدبية إذا صح هذا التعبير ، وسط يصور لك تجربة معينة عاشها شاعر معين ، أهم خصائص هذه التجربة أنها تجسيد لموقف إنساني واحد وتعبير عن الحالة النفسية والشعورية لشاعر واحد . ومن ثم فهي تجربة يخضع فيها الشاعر لأجواء خلقها لنفسه بمحض اختياره . فهي خلاصة من عناصر الفكر والشعور والوجدان الذائق المتصلة بنفسية الشاعر وذهنيته وحده ، بل إن مهمة القصيدة الغنائية هي أن تطلعك على وجدان شاعر معين وتصب في نفسك أحاسيسه عن طريق العلاقات الجديدة التي تتألف منها لغته والتراكيب المستحدثة التي تنبع من تجربته الخاصة . وهكذا ترى أن عملية الخلق الفني في القصيدة الغنائية هي عملية متصلة بنوع من الغناء الذاتي ، يحصر الشاعر غناؤه في نفسه لا يتعداها إلى غيره ، الشاعر الغنائي يحاول أن يسمو بوجدانه حتى يبلغ المدى الذي يستطيع أن يطلق فيه نفسه من قيودها ، وهو حين يخلق هذا الجو إننا نخلق عالماً خياليا يعبر فيه عن نفسه تعبيراً يشعر فيه بالحرية

ويسود فيه سيادة مطلقة . وليس في ذهنه غير هذا العالم الذى يخلق عليه نفسه اغلاقاً خشية أن يتسرب إليها شيء من الخارج . ومن ثم كانت القصيدة الغنائية شعراً ذاتياً يعبر عن الجانب الفردى البحت ، أو بعبارة أخرى شعراً يعبر عن تجربة واحدة لإنسان واحد ، أما المسرحية فهى تصور لك أفراداً لا فرداً واحداً ، وهى تعرض عليك مجموعة بشرية يحاول كل فرد فيها أن يعرض عليك نفسه ، لا على أنه فرد مستقل بوجوده منقطع إلى عالمه الخاص سايح في خيالاته ، مطلق العنان لوجدانه ، ولكن على أنه فرد مرتبط في أفعاله وفي سلوكه بجماعة من الناس . فالأفراد في المسرحية ليسوا ذواتاً منفردة وإنما هم ذوات متصلة ، وكاتب المسرحية الذى ينطق بالشخص ويحركها لا يعبر عن وجدان ذات واحدة ، ولا ينحصر في تجربة واحدة دون سواها ، وإنما يعبر عن وجدانات مختلفة متضاربة ، وعن تجارب عديدة يصطرع فيها فعل الفرد بفعل الآخر ، وتشترك فيها أفعال جماعة أنسانية باعتبارها وحدة من مجتمع لا باعتبارها أفراداً يتغنى كل منهم مشاعره على حدة .

أما أوجه الخلاف بين القصة المروية وبين الرواية المسرحية من حيث طبيعة كل منهما ومداهما في قوة التعبير . فإن أبسط وأوجز ما قيل وما زال يقال في الفرق بين هذين اللونين أن المسرحية أدب يراد به التمثيل ، والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما هى قصة تكتب لتمثل . وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع القصة المروية في أن كلا منها يختار قطاعاً من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث المتعاقبة ، وتتخذ الأشخاص وسيلة في كليهما للتعبير عن الأحداث وتتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها في ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معانٍ ومشاعر وأفكار ، إذا كان ذلك ضرورة لازمة لكل من القصة والمسرحية ، فإن كلا من

الفنن يختلف إختلافاً أساسياً في تناول الأحداث ورسم الشخصيات لا من حيث الشكل أو الإطار الخارجى وحده ، بل ومن حيث مضمون كل فن وطبيعته..
خذ مثلاً تحديد تشارلتون وتعريفه للقصة المروية فقد يقدم ذلك إلينا بعض العون في ملاحظة الفرق بين فننى المسرحية والقصة . يقول تشارلتون في كتابه فنون الأدب ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود : « إن القصة ضرب من الخيال البثرى له مهمة خاصة به ، وهى أن تقص أعمال الرجل العادى فى حياته العادية بعد أن تضعها فى شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متباعدة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه ، موهلة فى دجلة النفس حيناً لتبسط مكوناتها أثناء وقوع الفعل ، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حيناً آخر ، لا تترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها فى أمانة وصدق كما تحدث فى الحياة الواقعية التى يخوضها الناس ويمارسونها (١) »..

فهل هذه هى طريقة المسرحية فى تصوير الفعل الإنسانى ؟ الجواب بالنفى .
لأن المسرحية تستخدم فى تصويرها هذه الأفعال عناصر أخرى لا تتوافر فى القصة المروية ، مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر والنظارة والبناء الذى يجتمع فيه جمهور المتفرجين لحسب بل لأن المسرحية لا يمكنها فى حدود الزمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التى تعالجها بها القصة المروية فإذا كان فى استطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل ، وأن يتعقب الأحداث الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلاتها ، وألا يكتفى بذلك بل ويرى من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه ، وأن يتعمق فى نقل صورة دقيقة مفصلة عن واقع الحياة فى صدق وأمانة ، نقول إذا كان ذلك من حق كاتب القصة المروية ، بل لعله أن يكون من الواجبات التى يلتزمها كاتب القصة ، فإن ذلك

(١) فنون الأدب ترجمة زكى نجيب محمود ص ١٢٨ .

أبعد ما يكون عن تناول المسرحية لأفعال الإنسان. ذلك أن المسرحية لا تختار من الفعل إلا جانبه المثير، والذي هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء، وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسى أو ما يسميه ستانيسلافسكى بخط الفعل المتصل (١) والذي يعتبر بمثابة العمود الفقرى لكل مسرحية. يقول تشارلتون:

« فافرض مثلاً أن القصصى والمسرحى كليهما يصوران مائدة الغداء، فى المسرحية يرتفع الستار، وإذا بالمائدة قد هشت والاضيف قد جلسوا فى أما كنهم من المائدة، وكل ما على المسرحى أن يمثله بعد ذلك هو تقديم الطعام أو أكله. أما القصصى فى وسعه أن يرتد إلى الأصول الأولى لهذا العظام فيرجع بك إلى البطاطس حين جناها الزارع وعرضها البائع، واشترها الطاهى وأخذ يعدها فى مطبخه تقشيرا وسلقا وتهية فى الصحون، ومثل هذا يستطيع أن يصنعه فى كل ما قدم فى الغداء من ألوان الطعام ... وبعد أن يمضى بك فى ذلك صفحات تلو صفحات ينتهى بك إلى حيث وجدت المسرحى فيطالعك بالاضيف وقد جلسوا إلى المائدة يأكلون. وليس حتماً على المسرحى أن يختار من الفعل نهايته، فقد كان يستطيع أن يمثل جانباً آخر من حلقات الفعل غير المائدة وحولها الاضيف، لو رأى أن ذلك الجانب الآخر أبرز علامة وأوضح دلالة للمعنى الذى يريد، وأيا ما كان الجانب الذى يختاره المسرحى فيستحيل أنه يذهب فى عرضه وتهشله إلى ما يذهب إليه القصصى من تحليل وتفصيل (٢).

ولعل أوضح الأمثلة التى توضح الفرق بين تناول المسرحية وتناول القصة لأفعال الإنسان ذلك المثال الرائع الذى اختاره الدوس هكسلى

(١) الفصل الثالث عشر من كتاب إعداد الممثل.

(٢) فنون الأدب ص ١٢٣، ١٢٤.

Aldous Huxley من الأوديسة لهوميروس وذلك في مقاله المسمى «الأساة

وأدب الحقيقة الكاملة ، Tragedy and the whole Truth

اقتبس الدوس هكسلي من الأوديسة فقرة صغيرة تصور تناول هوميرو لموقف واحد من مواقف قصته العظيمة وهو الموقف الذي هاجمت فيه شيلا ، وهي جنية من جنيات البحر ، القارب الذي كان يركبه أوديسيوس ورفاقه ، فقد التهمت شيلا ستة من الرجال الذين كانوا يركبون في القارب على مرأى من رفاقهم . فانظر ما كان من موقف هؤلاء الرفاق أثناء وبعد هذا الهجوم .

يقول هوميرو في الأوديسة :

« وبينما كان أوديسيوس يلتفت إلى الوراء رأى ستة من أعظم وأشجع رفاقه وهم يصارعون الهراء بأيديهم ، وقد انقضت عليهم الجنية ورفعتهم من السفينة ، وتعالى صيحاتهم وهم يرددون اسمه في يأس . وكان كل من على السفينة ينظر إليهم في جزع ، بينما كانت شيلا تلتهمهم الواحد بعد الآخر . فلما زال الخطر ، وآوى أوديسيوس ورجاله إلى الساحل الصقل أخذوا يجهزون عشاءهم يأتقان ، وبعد أن أكلوا وشربوا وأمتلات بطونهم بدؤوا يفكرون في رفاقهم فبكوا ، وبينما هم في حرارة البكاء غلبهم النعاس فناموا . » (١)

ثم انظر إلى تعليق الدوس هكسلي على هذا الموقف يقول :

« فن من الشعراء غير هوميرو كان يستطيع أن يختم قصة هجوم شيلا على القارب مثلما اختتمها هوفى قد التهمت ستة من الرجال على مرأى من رفاقهم - فماذا يكون شأن الباقين في أية قصة غير الأوديسة ؟ لاشك أنهم كانوا سيكونون مثلما أبكاهم هوميرو ، ولكن أكانوا يعدون طعامهم أولا

ثم يأكلون ويشربون حتى إذا امتلأت بطونهم تذكروا رفاقهم الستة فندبوا
سوء حظهم وبدءوا يبكون ... ؟

ولكن هومير آثر أن يعطينا الحقيقة كلها إذ كان يدرك أن أكثر الرجال
حزنا لا غنى لهم عن الأكل وأن الجوع أقوى من الحزن ، وأن إشباعه مفضل
على الأسى ، وسكب الدموع ، وكان يدرك كذلك أن التعب أقوى من الحزن ،
ولذلك لم يستمر بكاؤهم طويلا فما لبثوا أن غلبهم النعاس فناموا ... ، (١)

وهكذا ترى أن هومير آثر في تصويره لقصة القارب هذه أن يعطيك
الحقيقة كلها في أسلوب قد تسمح به القصة المروية أما المأساة أو ما يسمى
بالأسلوب التراجيدى ، فما كان يمكن أن يسمح بمعالجة الموضوع على هذه
الصورة. فلو أن كاتباً أو شاعراً أو مسرحياً تناول مأساة أوديسيوس ورفاقه في
أسلوب مسرحى لما استطاع أن يعطيك في تصويره للحادث كل هذه الأفعال
بتفاصيلها وصدقها الكامل ، لأنه إن فعل ذلك فسيضعف حتماً تأثير المأساة ،
لأن تأثير المأساة متوقف على ما فيها من تركيز أولاً ، وعلى تخليصها من كل
الاحداث الفرعية ثانياً ، أو قل من كل العناصر غير التراجيدية أو المضادة
للمنصر التراجيدى . فالتراجيديا كما يقول ألدوس هكسلى في مقاله الذى أشرنا إليه
منفصلة بطبيعتها عن الحقيقة كلها أو هى بالأحرى مستخلصة منها كما تستخلص
الرائحة من الزهر ، فهى نقية نقاء المركب الكيميائى . ومن ثم كان تأثيرها على
عواطفنا قويا وسريعا (٢) .

وهل يخطر ببال أحد منا أن يرى مسرحية يصور فيها الكاتب بطل المسرحية
وقد فقد أولاده وزوجته وأخذ يبكى ثم إذا به فى أثناء بكائه وما تزال الدموع

(١) المرجع السابق .

(٢) أنظر ترجمة مقال الدوس هكسلى فى مختارات من النقد الأدبى المعاصر .

تبذل أهدابه يغلب عليه التعاس فينام كما هو على مقعده ؟ لو أن كاتباً مسرحياً عرض عليك مثل هذا المشهد في رواية لكان ذلك كفيلاً أن يغير من شأن المسرحية ، ولو تكرر ذلك لكان كفيلاً أن يبعد العنصر التراجيدي تماماً ، وأن يصيغ الرواية بصيغة أخرى لا تتفق والاسلوب التراجيدي المطلوب في مثل هذا الموقف ، فللمسرحية طريقتها الخاصة في اختيار الجوانب البارزة من الفعل ، وفي تصفية الأحداث من كل شائبة قد لا تمت إلى المغزى العام بسبب وثيق . ومن المعلوم أن من أبرز ما يميز المسرحية عن القصة المروية قدرتها على اختيار الأحداث ، وإذا كان الفن في عجمه اختياراً للصفات الدالة الموحية فلاختيار في فن المسرحية ألزم منه في غيرها . فالكاتب المسرحي لا ينقل إليك كل ما يراه في الحياة ، كما أن الرواية التمثيلية لا يمكن أن تكون بأى حال من الأحوال قطعة مقتبسة من الواقع . بل لعل أروع ما في الفن المسرحي هذه الناحية التي يسمونها « الطاقة الإخبارية » ، *Informing power* وهي الطاقة التي تمثل في اختيار جوانب الفعل المثيرة والمركزة ، والتي تستطيع أن توحى إليك بالمغزى العظيم الملىء بالمعاني .

ويجربنا الحديث في الفروق بين واقعية القصة وواقعية المسرح ، أو قل بين طاقة القصة وطاقة المسرحية في نقل الحياة الواقعية إلى نظرية المحاكاة التي تحدث عنها أرسطو في كتابه « الشعر » والتي كانت المبدأ الأساس الذي يرد إليه أرسطو كل تأليف في الفن ، فالن جميعه عند أرسطو يتألف من المحاكاة . ولقد أثمرت نظرية المحاكاة هذه جدلاً طويلاً بين نقاد الأدب والمسرح ، وخاضوا فيها بحوثاً مستفيضة على مر العصور ، وما زال النقاد حتى يومنا هذا يعودون إلى محاولة تفسيرها وشرحها كلما عن لهم الحديث عما يرونه فوق خشبة المسرح من مشاهد . أمى مشاهد قد حدثت بالفعل أم هى مهارة الكاتب أو

الشاعر جعلتك ترى الخيال مشابها لما يقع في الحياة ؟

والثابت أن مرد نظرية المحاكاة هذه يرجع إلى أصول فلسفة عامة سادت عند اليونان في عصورهم الأولى التي امتزجت فيها الفلسفة بالدين بالأدب . ولما كانت الفنون عند اليونان نابعة في أصولها من الدين ، فقد تأثروا عند تفسيرهم لهذه الفنون ، وكتاباتهم في نقدها بالمفهوم العام السائد المتأثر بفلسفتهم . وإذا عرفنا إلى جانب ذلك أن المسرح اليوناني القديم كان كثيرا ما يعتمد على عناصر ما وراء الطبيعة وإظهار القوى فوق البشرية وإشاعة عنصر القضاء والقدرة وتصوير أعمال الآلهة ، بل وتمثيل ما دار في حياتهم من خير وشر ، إذا عرفنا ذلك أدركنا لماذا أصر أرسطو وغيره من فلاسفة اليونان على اعتبار الأصل الفلسفي العام لتصوير الشخصيات في المسرحية ، بل وفي خلق كافة ألوان الإنتاج الفني هو المحاكاة لا الخلق من العدم . والمفروض أن البشر لا يخلقون الطبيعة ولا الحياة ، والإنسان لا يمكن أن يخلق شيئا من لا شيء . والشخص الذي تصور الآلهة في المسرحية اليونانية ليست هي الآلهة (وإنما شخص يحاكون الآلهة . ومن ثم فإن خلق الشخصية الإنسانية التي تصورها المأساة اليونانية لا يجوز أن يكون خلقا من العدم ، لأن كلمة الخلق من العدم تتنافى مع أصول الفلسفة العامة لهؤلاء . من أجل هذا استعمل أرسطو كلمة « المحاكاة » ولم يستعمل كلمة الخلق ، ولعل الذي أثار كل هذه الضجة حول كلمة المحاكاة أن أرسطو لم يحاول تفسير هذه الكلمة وتحديد أصولها عن طريق مباشر ، غير أن أرسطو قد استطاع ، بما لا يدع مجال للشك ، أن يوضح مفهومه عن الشعر بطريقة تمكنتنا من إدراك ما كان يقصده أرسطو بكلمة المحاكاة ، وذلك عندما قارن بين الشعر والموسيقى ، فهو وإن كان قد عرف الشعر بأنه ضرب من التقليد أو المحاكاة ، غير أنه استطرد في شرحه للشعر ، وجعله مرادفا للموسيقى والرقص ولم يفعل كما فعل أفلاطون

عندما جعل الشعر ضرباً من التقليد مرادفاً للتصوير. و فرق كبير بين تشبيه الشعر بالتصوير وتشبيهه بالموسيقى ذلك أن تشبيهه بالتصوير يعطى فرصة لمن يرغبى المغالطة أن يزعم أن التصوير مثال للتقليد الأعمى ، أما فى جعل الشعر مرادفاً للموسيقى تحذير بأن التقليد فى الشعر ليس من قبيل التقليد الأعمى ، وليس من باب نقل الواقع وتسجيل الحياة كما هى ، وإلا فأى تقليد أعمى فى الموسيقى ؟ وهل يقع فى خاطر أحد أن تكون الموسيقى تسجيلاً واقعياً أو حرفياً للحياة ؟ وهل الرقص تمثيل لحركات الإنسان الواقعية ؟ إن فى الرقص أحياناً ما يمثل العواطف الإنسانية من غضب أو ثورة أو حب ولكن ما فيه من انسجام خاص ورشاقة فى الأداء لا يمكن أن يجعله تقليداً للحركات الطبيعية فى الحياة^(١)

ولإذن فقد وضع أرسطو حداً أمام كل من يريد أن يستغل الغموض الذى صاحب استعمال كلمة المحاكاة أو التقليد التى وردت فى تعريف أرسطو للشعر وفى تعريفه للمأساة . ومن ثم فنحن لا نزعجنا أن نقرأ فى تعريف أرسطو للمأساة أنها « تقليد لعمل جدى كامل بنفسه له شئ من الخطر والأهمية »^(٢) ، لا نزعجنا وصف أرسطو للمأساة بأنها تقليد ، لأننا أدركنا أن التقليد فى ذهن أرسطو لم يكن بأى حال من الأحوال ترديداً خالصاً للواقع . ولقد حسم كولردج المشكلة كلها بكلمة واحدة ليس ثمة ما هو أبلغ منها فى المجال على حـد تعبير أـلـارديس نيكول فقد قال كولردج فى إحدى محاضراته المسرحية ليست نسخة من الطبيعة وإنما هى محاكاة لها^(٣) ، ووضح من كلمة كولردج هذه أنه لم يعد يخشى

(١) أنظر ص ٨٩ وما بعدها من كتاب قواعد النقد الأدبى للأسـلـ ابركرومبى ترجمة محمد عوض محمد .

(٢) فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ١٨ ، والمرجع السابق ص ١٠٧ .

(٣) علم المسرحية تأليف نيكول وترجمة دربى خشبـه ص ٣٢ ، وكولردج للدكتور محمد مصطفى بدوى .

من استعمال كلمة المحاكاة ، وأنه فطن إلى الاستعمال السليم لها ، فهو لم تعد عنده تحمل معنى التقليد الحرفي ، وإنما تحمل معنى الخلق الفني ، ذلك أن مشاهد الحياة الواقعية لا يمكن أن تبلغ إلى ذروة الإثارة والانفعال إلا بالفن ، فالفن وحده هو الذى يجعل المشاهد الواقعية التى لا إلهام فيها ، مشاهد ملهمة ومن ثم كان من أولى أعمال كاتب المسرحية أن يكون كالعندسة المركزة التى تستقبل شعاعاً واحداً من أشعة الشمس وتجمعه ثم تجعل منه ضوءاً ، بل قل تضغط الضوء فتجعل منه وهجاً ، فجرد اقتباس قطاع من الحياة أو المجتمع لا يكفي ، كما أن الاكتفاء باختيار الحوادث الهامة وتنحية ما ليس بالهام ليس هو كل شيء . وإنما العبرة برفع هذه الحوادث المختارة والهاماة إلى ذروة الإثارة والفن . ونستطيع أن نصف القصة المروية من هذه الناحية ببعض ما وصفت به المسرحية . فللقصة المروية حتى اختيار الأحداث الهامة ، ولها كذلك حتى تنحية ما ليس بالهام ، ولها أن ترفع الواقع إلى مستوى الفن ، ولكن الخلاف كما سبق أن أسلفنا القول هو أن كاتب القصة المروية والشاعر الغنائى يكتبان غير مرتبطين بالقيود الصارمة التى تفرضها المسرحية . ويصوران أفعال الإنسان فى صور لا يتحتم فيها ما يتحتم على كاتب المسرحية الذى يجب أن يتذكر بصفة دائمة أن المقصود بقصته إخراجها داخل مسرح مبنى له حدوده ، وأن من يقوم بأدائها على المسرح يمثلون من البشر لهم طاقتهم وأمام جمهور هو الآخر من البشر بكل ما فى هذه الكلمة من معنى . وما دمتنا قد حددنا الفن المسرحى بالمثل والمسرح والجمهور فقد حددنا بذلك نطاق عمل الكاتب المسرحى . ولنتظر الآن فى هذه العناصر الثلاثة : الممثل والمسرح والجمهور لنترى ما تفرضه من التزامات . خذ أولاً الممثل : إن طبيعة كونه إنساناً من البشر يحتم على المسرحية أن تكون أفعالها فى حدود

الطاقة البشرية فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال الخارقة التي تقتضى تمثيلها طبيعة غير طبيعة البشر فليس من حق المسرحية مثلا أن تجرّى لك على المسرح أفعال الحيوان والطير ، أو أن تبالغ في تصوير القوى الطبيعية ، أو أن تعالج موضوعا وصفيا تلعب فيه الجمادات والنباتات والعجاوات دورا أهم من دور الإنسان فهذا مما يسهل على القصة المروية الوصفية أن تقوم به وبما يتعذر على القصة التمثيلية أن تظهره (١) .

وقد تستعين المسرحية بإزاز جرائب من قوى الطبيعة فتعطيك عند الاقتضاء رعدا مسرحيا أو تحاول بالاضواء والمؤثرات الصوتية أن تخلق لك العاصفة ، أو اضطراب البحر أو غير ذلك من المؤثرات ، ولكنها لا تستطيع ذلك إلا في حدود ضيقة لأنها إن صورت لك الظواهر الطبيعية باعتبارها عنصرا أساسيا لا ثانويا ، فقد خرجت عن حدودها الطبيعية . وقد جرى الحوار في بعض المسرحيات على ألسنة الحيوان والطير غير أن ذلك لا يهدم القاعدة ولا يشكك في صحتها، على حد قول تشارلتون، فمن المعلوم أن الطير والحيوان هنا يمثلان أفعال الإنسان عن طريق الرمز . كذلك من حق المسرحية أن تدخل عنصر الأشباح والجنيات والساحرات ولكن ، على أن تجري أعمال هؤلاء كما تجري أعمال البشر ، وعلى أن تكون سلوكهم على المسرح سلوك الإنسان ، فلا يأتون من الخوارق ما لا تستطيعه طاقة البشر . إن نقاد الأدب وكثيرين من المخضرمين المعاصرين لم يعودوا يستسيغون ظهور الأشباح والجنيات على المسرح ، ذلك أن أذواق المعاصرين لم تعد تعترف بهذه الخوارق ، من أجل ذلك يعاني المخرج الحديث في إظهار الشبح في روايات هاملت وماكبث ، ومن أجل هذا يسقطون مشهد الجن من رواية

(١) فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٥ .

مجنون ليل لشوقي عند تمثيلها . وليس يخفى أن مشهد الأشباح والجن كان أكثر تقبلا لدى اليونان ولدى المعاصرين لشكسبير منه في أيامنا هذه . وذلك يرجع بطبيعة الحال إلى التطور الذى انتهى إليه المسرح الحديث ، فلم يكن مسرح اليونان ومسرح شكسبير ينزعان إلى الواقعية التى ينزع إليها المسرح الحديث ، وإنما كانا أقرب إلى التجريد والرمز . وسنعود إلى هذه النقطة عندما نتحدث عن تطور المأساة تبعا لحركة التطور التى سار إليها المسرح الحديث .

أما الآن فننتقل إلى العنصر الثانى من العناصر التى حددت نطاق العمل المسرحى ونقصد به عنصر المسرح ، ذلك البناء المسقوف الذى تنحصر فيه مناظر الرواية وأحداثها وأضواؤها . وليس من شك فى أن وجود هذا البناء بإمكاناته هذه وطاقاته عامل كبير من العوامل التى تلزم كاتب المسرحية أن يحصر مناظر روايته وأحداثها داخل حدود هذا البناء المسقوف أو بمعنى آخر يجب أن تتناول الرواية من الأفعال ما يمكن حدوثه داخل الفرف ، وأن تهمل من الأفعال ما يحتاج إلى السهول والميادين الكبيرة أو العراء المكشوفة . فن الصعب جدا وعلى الأخص فى المسرح الحديث ظهور الغابات أو الحقول أو الجماهير المحتشدة أو المعارك الضخمة . كما أنه من المستحيل على كاتب المسرحية أن ينقل بحوادثه وأشخاصه كيفما أراد ، إن ذلك قد يتاح لكاتب القصة الذى يهيم بك فى كل واد ، قراه يجلس أشخاصه فى البيت ثم ينقلهم بعد صفحة إلى قبة جبل أو جوف طائرة أو ظهر سفينة ، وقل مثل ذلك فى السينما التى تستطيع فى لحظات قصار أن تحرك شخص قصىتها بين السماء والأرض وجوف البحر فى سرعة مذهلة ، كما تستطيع أن تصور لك جميع الظواهر الطبيعية . وأن تراها متحركة عاملة أمامك كما تراها فى الطبيعة بألوانها ووقائعها ، لا يستعصى عليها إظهار العواصف والزلازل والحرائق وسقوط الطائرات وصدام القطارات ^(١) ، ومن هنا يتضح لك مدى الحدود التى تفرضها

(٢) أظن فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٨ .

طبيعة ذلك البناء المحدود ذى الحجرات الذى هو المسرح على كاتب المسرحية .
 وإذا تركنا المسرح إلى الجمهور وهو العنصر الثالث الذى أشرنا إليه سابقاً
 والذى لا يقل عن عنصرى الممثل والمسرح بأى حال ، ذلك لأننا لا نستطيع أن
 نتصور مسرحية بلا جمهور ، نقول إذا عدنا إلى هذا العنصر وجدنا أن له هو
 الآخر من الالتزامات ما يجب أن يراعى . ومن أبرز هذه الالتزامات التى
 يفرضها الجمهور المشاهد على كاتب المسرحية أنه يحدده بزمان معلوم فلا يجوز
 أن يطول الزمن الذى تستغرقه المسرحية حتى لا ترهق أذهان المتفرجين
 وأبدانهم، فليس من المعقول أن يحضر الجمهور فى الساعة السادسة ويلبثون فى
 مقاعدهم حتى الساعة الحادية عشرة تتخلل ذلك استراحة أو اثنتان . وإذا جاز
 لجمهور أن يتحمل الإصغاء لمسرحية خمس ساعات متتالية لمرة واحدة فإنه لن
 يستطيع ذلك لمرتين أو ثلاث ، وإذا أهملنا طاقة الجمهور وضربنا صفحا عنها
 فكيف نهمل طاقة الممثل وعلى الاخص بطل المسرحية ، وهل تبلغ طاقته
 الحد الذى يمكث فيه على خشبة المسرح خمس ساعات متتالية ؟ وإذا استطاع
 ذلك ليلة فهل يمكنه أن يحتفظ بجهوده وطاقته لليلة القادمة ؟ الجواب بالنفى ؟ ومن
 أجل ذلك جرى العرف وفقاً لما استقر عليه ذوق الجمهور فى خلال العصور
 المختلفة على أن يكون الزمن الذى تستغرقه المسرحية من ساعتين إلى ثلاث
 ساعات ، ومن ثم وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التى تجري
 فى هذا الوقت المحدد بطريقة تكسبها القوة والإثارة والتركيز .

هذه هى أهم الاعتبارات التى يجب على كل كاتب مسرحى أن يعمل لها
 حسابها ، وهى كما ترى اعتبارات قد تبدو خارجية ولكنها هى التى تحدد لك
 طبيعة المسرحية وتتحكم فيها . والبراعة فى هذا الفن لا تكون إلا باستغلال هذه
 العناصر مجتمعة إلى أقصى مداها وأن يكون الفنان بصيراً بالقوى الكامنة بعناصر

فنه بحيث يجعل من كل هذه العناصر كلا متاغما ، على ألا يشعر المتفرج بأن هذا العمل هو حاصل ضرب هذه العناصر جميعها ، وإنما يدركها برمتها كما يقول برناردشو وهو لا يشعر بها تقريبا ، شأنه في ذلك شأن من يستنشق الهواء أو يهضم الطعام .

بهذه النظرات التي قدمناها نكون قد وضعنا بين يديك السمات الأساسية التي تتميز بها المسرحية عن غيرها من الفنون الأدبية . غير أن الذى قدمناه لم يكن كل شيء فهو قد يدل أكثر ما يدل على الصورة الظاهرية للمسرحية ، ولا بد أن نقف وقفة عند الأداء الداخلى للمسرحية . ولعل أبرز هذه الجوانب الداخلية جانب التأثير الدرامى الذى ينشأ من اختيار الحوادث الدرامية ، وهنا يلزم تحديد مدلول كلمة دراماودرامى . وقد ينفعنا في هذا التحديد أن ننظر في استعمال الكلمتين ، فكلمة دراما تستعمل بمعنى المسرحية التى تقدم للجمهور في مسرح ، أما كلمة درامى أو Dramatic فالثابت أن لها مدلولاً لدى المستمعين والقراء أكثر من مجرد كونها وصفا للصورة المسرحية ، ذلك لأنها تستعمل في الحياة العادية بمعنى الشيء غير المتوقع ، والذى يهز المشاعر هزة خاصة . أما عن طريق الصدمة أو المفاجأة ، ويتحدث الـارديس نيكول في كتاب علم المسرحية The Theory of Drama عن استعمال الكلمة في هذا المعنى فيقول : « إن لكنتا الكلمتين مسرحية Drama ومسرحى Dramatic استعمالاً أكثر امتداداً وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى فأنت تقرأ في الصحف عن لقاء مسرحى مؤثر بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل ثم يتحدثون عن هذا اللقاء ، وكيف أن ابنين لرجل واحد انفصلا عن بعضهما البعض منذ ثلاثين سنة بعد شجار سخيف ، وبعد أن طعن كل منهما في السن ، إذا بهما يلتقيان لقاءً مفاجئاً في فندق ريفى صغير ، ويتكلم كل منهما مع الآخر كما يتكلم الغرباء ، ثم إذا هما يكتشفان

أنها أخوان فيصنف كل منها عن أخيه ويتصالحان ، (١) .

من ذلك المثل يتضح لك المضمون الخاص لكلمة درامي لدى جمهور الناس .
فهي تستعمل لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصة في المشاعر ، ويثير عن طريق
الصدقة والمفاجأة ألوانا من الاحساس أقوى مما يثيره مشهد عادي . والذي حدد
الجمهور أن يستعمل الكلمة تلقائيا بهذا المعنى مفهومه الخاص لما تدل عليه
الدراما من معنى ، وما ينبغي أن تحتوى عليه من الأفعال ، فهو يتوقع إذن عند
مشاهدته لمسرحية أن يصادف فيها من الأحداث غير المتوقعة ما يثير مشاعره
ويحرك إنفعاله . ونظرة واحدة إلى فن الدراما يؤكد لنا أن مفهوم الجمهور
ولاستعماله لكلمة Dramatic مفهوم صحيح فيجب أن تمدنا المسرحية سلكا
من الهزات أو المفاجآت التي تختلف حدتها باختلاف حدة الانفعال الناشئ .
عن هذه الأحداث . ومسرحية كسرحية أديب لصوفوكليس مليئة بمثل هذه
المشاهد الدرامية ، فلقاء أوديب ليتريسياس واتهام الأخير له بأنه هو مقترف
الإثم الخطير ، وأنه هو قاتل أبيه ثم لقاءه بعد ذلك بالراعي والرسول ، كل
هذه مواقف مفاجئة بل قل صدمات مثيرة للغاية . وإذا نظرت إلى مسرحية
هامات فستجد فيها مثل ما وجدت في أوديب من أحداث درامية : من ذلك
عودة والد هاملت في صورة شبح ، ثم تظاهر هاملت بالجنون ثم قتله لبولونيوس
ثم عنصر التباين بين هاملت وفورتنبراس . ومن ثم يمكننا أن نضيف إلى السمات
السابقة التي ذكرناها هذه السمة الجديدة وهي استخدام هذا العامل غير المتوقع
والذي من شأنه أن يؤدي إلى الصدمة العاطفية أو الذهنية ويبعث في المتفرج
حدة الانفعال بالأحداث .

بقي بعد ذلك أن نميز الفرق في استعمال اللغة واستغلالها بين المسرحية وغيرها ،

(١) علم المسرحية ص ٤٤ الأرديس نيكول ترجمة دريني خشيبة .

وذلك أن اللغة كما قلنا في بداية هذا البحث هي الصورة التي تشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا باعتبار أن اللغة هي مستودع عواطفنا وأفكارنا ، وأنها الوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي . وعلى الرغم من أن الخصائص الفنية التي تبعث الروعة والجمال في العبارة الأدبية هي عناصر مشتركة ، سواء أوردت هذه العبارة في قصيدة غنائية أم مسرحية ، غير أن اللغة في كل فن طريقتها في الإيجاز . ونحن لانستطيع أن نحكم بالجودة على عبارة في المسرحية إلا بمقياس المسرحية . فكما أن أجل القصائد الغنائية هي ما استطاعت أن تجود في صفتها الغنائية التي هي استغلال إمكانات اللفظ إلى أبلغ حدود الاستغلال للتعبير عن تجربة الشاعر الذاتية ، فكذلك أجود المسرحيات هي ما استطاعت أن تجود في صفتها المسرحية . وخير مثال نسوقه هنا للتفريق بين إمكانية اللغة في القصيدة الغنائية وإمكانيتها في المسرحية المثال الذي أورده تشارلتون من رواية هاملت فقد وصف هاملت العالم الآخر في لحظة من لحظات التأمل المجردة فقال :

« العالم مجهول الذي من حدوده لا يؤوب مسافر » (١) فإذا أنت قرأت هذه العبارة وعلى الشخص في لغتها الانجليزية تشعر أن الشاعر قد أجاد التعبير ، ذلك لأنها فوق قدرتها الموسيقية قد صورت لك العالم الآخر في صورة صادقة . فجمعت من خصائص هذا العالم صفتين : الأولى أنه عالم مجهول بكل ما في الكلمة من معنى ، والثانية أنه عالم منفصل انفصالا تاما عن عالمنا ، لأنه عالم لا يؤوب منه مسافر ، وبذلك تستطيع أن تحكم على عبارة شكسبير هذه بالجودة الفنية باعتبارها شعرا وشعراء فحسب ولكن مدلول

The undiscovered country from whose bourns no travellers (١)
return.

هذه العبارة لا يقف عند هذا الحد في الرواية المسرحية ؛ ولو كان الباعث على روعتها أنها جاءت صادقة في التعبير عن العالم الآخر لآدى ذلك إلى التناقض ، فالثابت من القصة أن هاملت كان قد رأى أباه بالفعل وشاهده وهو يأتيه من العالم الآخر مرتديا الرداء الذي كان يرتديه وهو ملك ، حدثت هذه المقابلة بين هاملت وأبيه قبل لحظات من نطقه لهذه العبارة ، وإذن فقد كان وصف هاملت للعالم الآخر وصفا كاذبا بالقياس إليه أو بالقياس إلى تجربته هو الخاصة لأن أباه قد آب إليه من حدود العالم المجهول . ونظرة إلى الشعر في يد شكسبير تفسر لك الموقف ، فالشعر عنده لم يكن مجرد قالب خارجي ينصب فيه المضمون الغوى ، بل لقد كانت الصور اليبانية والاستعارات عنده أداة طبيعة للتعبير عن لفتات النفس وخوالجها ووسيلة حية لتلون المسرحية وإبراز مغزاها العام . فهذه العبارة التي وصف بها هاملت العالم الآخر ، وإن لم تصدق من جانبها الواقعي ، فقد صدقت تماما في الدلالة على نفسية هاملت ، فهاملت كما هو واضح من السياق العام للمسرحية شخصية غنية جدا بتفكيرها وعقلها فقيرة جدا بأعمالها وإرادتها . إنها شخصية تمثل شلل الإرادة أمام قوة العقل ، فهي من هذا النوع من الأشخاص الذين إذا انصرفوا إلى تأملاتهم صاروا عقلا خالصا مفصولا عن الجسد وتجاربه . وهذه هي مأساة هاملت الحقيقية إنه رجل فكري وليس رجل عمل ، ومن ثم فقد كان لا بد أن تصدر من هاملت هذه العبارة ، لأنه حين خلا إلى نفسه يتأمل العالم الآخر فرت عنه تجربته الشخصية المحسوسة . وعلى ذلك فالعبارة قوية لا لأنها صدقت من حيث التعبير الشعري فحسب ولكن لأنها أضافت إضافة رائعة حين أبرزت هذا الجانب العميق من شخصيته وألقت الضوء على نفسيته (١) .

(١) لمقرأ الفصل الثالث من فنون الأدب لتشارلتون ترجمة زكي نجيب محمود .

ومن الذين أبانوا عن الدور الذى تلعبه اللغة وصورها فى الدلالة على المغزى العام للمسرحية زميلنا الدكتور مصطفى بدوى فى كتابه «دراسات فى الشعر والمسرح» فقد كشف عن العلاقة الإيجابية بين الصور الشعرية التى يستخدمها شكسبير، وبين مدلولات مسرحياته والجو الخيالى العام الذى يسودها ويحدد مغزاها يقول :

« غالباً ما تتردد فى التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة حتى تسود المسرحية بأسرها . هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئى للوقف التراجيدى الذى تدور حوله المسرحية .

فى مسرحية « هامت » مثلاً نجد أن التشبيهات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام ، وهى تعبر عن المرض الذى أصاب نفس هامت والعلة التى نزلت بالمملكة بمقتل أبيه ، وفى ما كبث فضلاً عن صور الظلام والدماء التى تغلب على المسرحية نلاحظ صورة معينة تتردد فى التعبيرات المجازية فيها بشكل يسترعى الانتباه حقاً ، وهى صورة رجل يرتدى ثياباً ليست ملكة فهى فضفاضة واسعة لا تلائمها ، وهذه بدورها ليست إلا صورة مركزة لموقف ما كيث نفسه الذى اختلس العرش من ملكه بعد قتله ولم يكن كفواً له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التى تفترس غيرها ، وهى صورة عن طبيعة الشر الذى يسود عالم المسرحية وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية والإنسانية فيه وتعكس ناموس الغابة الذى يتميز به مجتمعاها ... وهكذا فى كل من هذه المسرحيات جو خيالى خاص تنبع منه شخصياتها على نحو طبيعى، وعالم شعرى محدد تتحرك فيه كما تتحرك نحن فى عالمنا الطبيعى (١) .

ومن هذه الأمثلة وغيرها يتضح لك أن اللغة فى المسرحية بصورها وتشبياتها

وبالقوى الكامنة في ألفاظها لا تحقق الأسلوب الشعري الغنائي وحده ، وإنما
تخدم غرضاً أساسياً من أغراض المسرحية وتضيف إضافات فعالة في تلوين
الشخصية الإنسانية وإشاعة الجو العام السائد في المسرحية ، وإبراز المغزى أو
الدلالة الخاصة التي تتوافر لمسرحية دون أخرى ، وهذه هي التي تساعد المخرج
أو الناقد في التقاط ملامح الشخصية ، وإدراك المفهوم العام للمسرحية .

وليس الدور الذي تلعبه اللغة في المسرحية يقف عند هذا الحد بل يأتيك
بعد ذلك عنصر الحوار الذي ينبغي أن يلائم بين نفسه وبين موضوع المسرحية
وروحها ، وإذا كان للحوار بعض الشأن في القصة المروية فله كل الشأن في
المسرحية فهو هنا الوسيط الوحيد للتعبير سواء أ جاء نثراً أم شعراً . وإذا عدنا
بذاكرتنا إلى صورة العدسة المركزة للضوء ، والذي أشرنا إليها في سياق الحديث
عن أفعال المسرحية لأدركنا من ذلك أن أدق الحوار وأصلحه هو ما جاء
مضغوطاً وموحياً في الوقت ذاته ، فالتركيز والإيجاز واللمحة الدالة التي تكشف
عن الطابع هي العناصر الأساسية للحوار الجيد . وليس منى ذلك أن يكون
الحوار قصيراً دائماً ، فقد يطول الحوار فيبلغ على لسان إحدى الشخصيات صحيفة
بأكملها ، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين والذي يحدد طول الحوار وقصره
مواقف القصة نفسها . حوار أوديب وهو يخاطب الشعب أو وهو يرد على كاهن
زوس ، غير حوار ه وهو يكشف عن الحادثة في التحقيق الحاسم السريع الذي يجره
مع الراعي والرسول ، وكذلك خطبة أنطونيوس أو خطبة بروتس في مسرحية
يوليوس قيصر أكثر اسطراداً وطولاً من الحوار الذي جرى أثناء مقتل
يوليوس قيصر في المسرحية ذاتها . فلكل موقف حالته النفسية التي تحدد طول
الحوار وقصره ، ومع ذلك فلا بد أن تتوافر له في الحالتين صفة التركيز والبعد
عن الحشو والكلمة والزائدة أو المبنى المكرر ، وكما يختلف الحوار في الطول

والقصر تبعاً للمواقف ، يختلف كذلك في الدلالة على عقلية المتكلم ومستوى ثقافته، ويختلف كذلك من ذهنية إلى ذهنية . فليس من المعقول أن يكون الحوار الذى يصدر على لسان هوراشيو في مسرحية هامت هو نفس الحوار الذى يصدر عن حفار القبور في المسرحية ذاتها ، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن حوار المسرح ليس هو حوار الحياة العادية ، ومهما أوغلت المسرحية في الواقعية فلن يكون حوارها هأى حال مطابقاً لحوار الحياة اليومية . فصحيح أن تصوير بعض الشخصيات يحتاج إلى لهجات اصطلاحية معينة ، وأن أمانة الكاتب وواجبه تفرضان عليه أن يكون واعياً باللهجة الشخصية التى يصورها ، وقد يلجأ فى ذلك إلى لغة الحياة اليومية حتى يحافظ على لهجة هذه الشخصية ، وحتى لا يجرى على لسانها لغة تبدو واضحة الشذوذ بالقياس إلى مستوى تفكيرها ووسطها الاجتماعى . نقول إن الكاتب قد يلجأ الى مثل هذا ، بل هو سيلجأ حتماً ، ولكن ليس معنى هذا أن لغة الحياة اليومية هى أصلح اللغات للمسرح لأن بعض ما تقتبسة من حوار الحياة العادية قد يكون أسخف ما يكون تصويراً لموقف من المواقف . فالعبرة دائماً بالاختيار والغربة ، وكما أن الفن لازم فى اختيار الأحداث فهو كذلك لازم فى اختيار الحوار ، ومن ثم فالحوار لابد أن يقوم قبل كل شئ على الذوق والمهارة الفنية بمعنى أنه الثمرة الناضجة التى يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروى (١) .

وبعد فقد أوجلت لك فيما سبق أهم العناصر المميزة لفن المسرحية ، وخططنا لك الحدود التى يجب أن تلزمها ولا تتعداها. وبقى علينا أن نعرفك ببعض صور

(١) لقرأ عن الحوار الفصل الذى كتبه الأرديس نيكول فى علم المسرحية وكذلك الفصل الذى كتبه توفيق الحكيم فى فن الأدب .

المسرحية وأشكائها والفروق التي تكون بين أنواعها المختلفة ، وقد لا يسمح المجال هنا بالخواص والإفاضة في هذا الموضوع ، ولكننا سنكتفي بإبراز بعض السمات التي تفرق بين نوعين أساسيين من صور المسرحية وهما المأساة والملمهة .

ونحن إذا أرجعنا البصر إلى نشأة الرواية المسرحية وتطورها في تاريخ الآداب الأوربية فسنجد أن المأساة قد احتلت المكانة الأولى ، وكان لها الرجحان على الملمهة في العصور الأولى من هذا التاريخ ، ثم تعادلتا من حيث الأهمية والمكانة في عصر النهضة الأوربية ، ثم أخذت الملمهة في عصرنا الحديث تغطي على المأساة وتسود عليها . والسبب في هذا التطور مرده في الواقع إلى عاملين أساسيين : العامل الأول يرجع إلى الفرق بين طبيعة كل منهما ، والعامل الثاني يرجع إلى التطور الذي صادف المسرح كبناء من جانب والذي صادف عقلية الإنسان في العصر الحديث من جانب آخر .

والفرق بين المأساة والملمهة ليس كما كان يقال هو الفرق بين خاتمة كل منهما ، فإذا انتهت الرواية بفشل بطاها وموته كانت مأساة ، وإذا انتهت بفوز البطل وظفـره بمن يجب فهم ملهه . وإنما المسألة تتعلق باتجاهين مختلفين تمام الاختلاف . وما النهاية أو الخاتمة في كل من النوعين إلا نتيجة طبيعية تحدثها ما في الكون كله من سببيه مطردة ، فإذا توافرت الأسباب لا بد من توافر المسببات في أثرها . والنتائج التي تنتهي إليها كل من المأساة والملمهة ليست إلا نتائج لازمة تتفق وطبائع الأشياء . أما التماس الفرق بين النوعين فالأولى أن يكون في الانطباعات التي يتركها كل منها في جمهور النظارة وفي تباين منحيتها في بسط حقائق الحياة والكون . وقد اتفق الناس منذ أقدم العصور على أن المأساة تعالج موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه ، أو بين القوى الذهنية بعضها ضد بعض ، أو بين المادية والذهنية معا ، وتستخدم

لذلك الشخصيات العظيمة . أما الملهاة فهي تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والانثى، أو بين الفرد والمجتمع وتستخدم لذلك الشخصيات الأكثر اتضاعا . على أن الشيء الذى يجب أن يتوافر فى كليهما ، فضلا عما فيها من عمق ورسم للشخصيات هو الجو الذى يضفى على الشخصيات جميعها صبغة فريدة ولونا طاغيا يكسبها صفة الشمول ، ويحقق ما يسميه نيكول بالروح العالمى الشامل أو الـ Universality ومعنى هذا الروح العالمى الشامل هو ما نلسه فى جميع المآسى والملاهى العظيمة من الشخصيات والحوادث المتصلة بطريقة ما بالعالم الذى نعيش فيه ، فلا تكون الحوادث والأشخاص بمعزل عنا ، ولا تكون الشخصية شخصية مستقلة بل نموذجا بشريا له من السمات الإنسانية ما يجعله عاما وشاملا . وإذا كانت المأساة تتفق مع الملهاة فى تحقيق هذا الشمول فى الشخصيات فإنها يختلفان فى روح كل منهما ، وما يتركه هذا الروح من تأثير فى نفوس جمهور المشاهدين . فالمأساة تختار موضوع الخصومة والشقاء وتعاسة الإنسان ووقوعه صريعا أمام قوة من القوى التى لا يملك تجاهها دفعا ولا مقاومة ، ومن أجل ذلك تحتم أن يكون موضوعها موضوعا مثيرا للرعب والجلال ، وأن تنتهى نهاية غير سعيدة ، على أن يكون الشعور السائد لدى جمهور المشاهدين أن القوانين التى تتحكم فى حوادث المسرحية ، والتى تقود البطل إلى مصيره المحتوم هى ذات القوانين التى يسير بقتضاها الكون كله ، فلا يمكن أن تكون الأحداث التى أدت إلى موت البطل أحداثا عرضية ، كما لا يجوز أن تشعر أن موته قد جاء بعامل الصدفة الذى لا يتفق مع القوانين الكونية ، فلا يذنب مثلا أن يجرى موت البطل عن طريق اصطدامه بعربة أو قطار ، فهذه نتيجة قد لا تتفق وطباع الأشياء إلا إذا كان المؤلف قد راعى أن اصطدام السيارة أو القطار كان نتيجة لمئات الأسباب قبلها، وأن الأحداث كانت تجرى منذ بدء الرواية على هذا الأساس ،

على أساس أن تقود إلى هذه النهاية . وإلا فإن موت البطل تحت مجلات القطار يصبح شذوذاً وخروجاً على القانون الطبيعي وعلى المؤلف . ومن هنا ندرك لماذا اشترط أن تكون خاتمة المأساة نتيجة حتمية لا مفر منها ، أما أن يلجأ الفنان إلى عنصر القدر ليسعفه بموت بطله عندما يفلس فلا يجد في حوادث الرواية نفسها ما يسعفه فهذا انحراف يسم المأساة بالضعف والفشل . من أجل هذا أخذوا على شكسبير اعتماده على عنصر القدر في رواية روميو وجوليت ، يقول تشارلتون :

فتلا قد يصبح مشاهد إذ يرى روميو قد هب بقتل نفسه إلى جانب ما ظننا جثة جوليت ، أقول قد يصبح مشاهد من مكانه محذراً روميو ألا يتم فعله لأن جوليت في حالة من التخدير وليست بميتة، فتكون هذه الصيحة نقداً سليماً توجه إلى رواية شكسبير « روميو وجوليت » ، لأن هذا الصائح لم يحس من أعماق نفسه أن روميو سيموت نتيجة لازمة لما قدمت يدها بل شعر أنه موت ظالم وقع في غير موضعه، وإن كان هذا هكذا فالرواية ضعيفة بغير شك من هذه الناحية ، (١) .

وذلك لأن الجمهور لا يعرف بالصدقة العمياء ، كما لا يعترف بالنهاية التي تقع لغير سبب أصيل متصل بقوانين هذا العالم الطبيعية ، أو قل متصل بالقوة العليا المدبرة المسيطرة على هذا الكون ، فقد كانت « ربة الانتقام » عند اليونان القدماء هي القوة التي يخضع لها البشر ، أما في العصور الوسطى فقد رمزوا لهذه القوة العليا برموز الخير والشر والضمير والتوبة ، بل زادوا في ذلك وجسدوها وجعلوها تظهر على المسرح ، واعتبروا الممثلين رموزاً ترمز لها . أما عند اليونان فلم يكن لربة الانتقام شخص يمثلها على المسرح

(١) فنون الأدب ص ١٦٦ .

ولإنما كانت شيئا يدرك ولا يحس ، شيئا يجعلك تدرك أن العالم الذى تتحرك فيه المأساة علم تسيره القوانين الطبيعية التى لا تتخلف ، وأظهر مثل على ذلك مأساة أوديب لصوفوكليس ، فقد قتل أوديب أباه وتزوج من أمه على غير علم منه . وعلى الرغم من أنه اقترف هذين الإثمين الفظيعين دون علم سابق ، غير أن القوة السماوية العليا لم تكن لترضى أن تمر جريمة شنعاء كهذه دون عقاب ، وكان لامناص من التكفير عنها ، ولا يهم إذا جاء أوديب مجرد أداة أو وسيلة ، فما دامت القوانين العليا قد أوديت بهذه الفعلة النكراء فلا بد أن ترد عن نفسها هذا الأذى ، ولا مناص من أن يسكفر الآدم عن لثامه فانتقم أوديب من نفسه وفقاً عينيه ونفى نفسه عن المدينة .

وإذا انتقلنا إلى عصر شكسبير وجدنا أن القوة العليا التى تسيطر على مجرى الأحداث فى مآسيه تختلف عنها عند اليونان ، فمآسى شكسبير مآس تنبع من داخل الشخصية الإنسانية ، فالذى يسوق البطل إلى نهايته المحتومة قواه الداخلية ، أو قل طبيعة خلقه على هذه الصلورة دون سواها ففردية البطل أو عناصره المكونة لشخصيته هى التى جعلته يقف هذا الموقف أو ذاك . هى التى حددت سلوكه وانتهت به إلى الموت .

من أجل ذلك كانت لشخصيات شكسبير وفهم منحنيات نفوسها وتجاويع ملاحظها الأهمية الأولى التى يعتمد عليها الدرامى فى فهم مسرحياته ، على أننا لا نفى أن رسم الشخصية لم يكن كل شىء ، وإنما المهارة فى وضع هذه الشخصية ذات الصفات المميزة فى المواقف الصحيحة المحكمة التى لا تستطيع منها فكاً هو الذى يلقى المأساة ، ومن أجل ذلك قالوا : فى وسعك أن تضع هاملت مكان عطيل وعطيل مكان هاملت نك لا تجد بين يديك مأساة مطلقاً ، (١) وعلى

(١) ص ٢٦٠ من علم المسرحية .

الرغم من اعتماد مآسى شكسبير على نماذج شخصياتها وعلى المواقف التى توضع فيها هذه الشخصيات ، فهى ما تزال تخضع للقوانين الطبيعية لهذا العالم وتدور فى فلكها ، فالبطل يأتى مصيره نتيجة لمواجهة للقوى التى هى فوق مستطاعه ، وينال ما يتحتم عليه أن يناله إذا كان على هذه الصورة وواجه هذه الظروف .

أما المآسى الحديثة فقد خرجت عن هذا المجال الكونى الذى يميز المأساة الصحيحة ويصبغها بصبغة الضرورة التى لا مناص منها . ذلك أن بعض هذه المآسى الحديثة قد اعتمدت على الصراع الذى يكون بين الفرد والنظم الاجتماعية الفاسدة ، أو بين الفرد والنظم الاقتصادية أو القضائية . صحيح أن النظم الفاسدة سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية أم قضائية يمكنها أن تصرع الأفراد وأن تنتهى بفجائية إنسانية ، غير أن المسألة ليست فى مجرد توفير الصراع بين (الفرد) وهذه النظم، وإنما المهم والأساسى أن يشعر الجمهور عند مشاهدة مأساة من هذا النوع أن مثل هذه النظم هى من قبيل النظم الثابتة التى لا تتغير ولا تبدل ولا تتخلف حتى تتوافر صفة الحتمية ويبرز عنصر الضرورة التى لا مناص منها فتحقق المأساة . أما إذا شعر الجمهور بأن البطل كان ضحية نظم ليست ثابتة ولا تمت إلى نظم الكون الصارمة المطردة وقوانين الطبيعة ، وأن الأسباب التى من أجلها لقي البطل مصيره المحتوم كانت أسبابا عرضية عابرة تتعلق بنظام قائم لا يلبث أن يزول ، فإن المأساة فى هذه الحالة تكون قد فقدت أساسا أصيلا من أسسها لأن الشعور بحتمية الفجاعة سوف يفتر مادامت أسبابها غير ثابتة وغير لازمة .

هذا التطور فى طبيعة المأساة الحديثة هو الذى قلل من أهميتها . صحيح أن بعض مآسى إبسن وبرناردشو قد نجحتا ، ولكن نجاحهما راجع إلى أنهما

استطاعا أن يوهما الجمهور بأن يعتبر البيئة الاجتماعية بنظمها الحالية جزءاً من نظام الكون ليس إلى مرده من سبيل .

وهكذا ترى أن تحول المسرحية الحديثة إلى معالجة شئون المجتمع قد حول من اتجاه المأساة، فإذا أضفنا إلى ذلك ميل المسرح نفسه نحو الواقعية بحكم تطوره عرفنا لماذا تحولت السيادة من المأساة إلى الملهاة .

وإن نظرة إلى المسرح اليوناني الذي كان يتسع لثلاثين ألف متفرج والذي لم يكن معداً كما هو معد اليوم ، فلم يكن لديه المناظر المرسومة التي تعلق على جدران المسرح والتي تنبئ عن مكان الأحداث وزمانها ، وإنما كانوا يرمزون للزمان والمكان باعتبارهما حقيقتين مجردتين ، نقول أن نظرة إلى هذا المسرح تجعلنا ندرك أنه أنسب المسارح لعرض المأساة ، لأن مثل هذا المسرح سيجعلنا مغمورين بالضخامة والجلال اللذين هما من أزم الأجواء للمأسى القديمة ، أما في عصر شكسبير فقد تطور المسرح بعض التطور ولكنه ظل محافظاً على الرمزية ، فثمة شجيرة توضع في مؤخرة المسرح تشير إلى مكان الغابة ، وأحياناً ما توضع بعض لافتات في جوانب المسرح للدلالة على المكان المعين . وهذه الرمزية في مسرح شكسبير تدل على أن شخصياته كانوا طلقاء من حدود الزمان والمكان ، وأنهم أفراد يمثلون الشمول العام الذي لا يجعل سلوكهم يرتبط بجغرافية المكان أو تاريخيته ، وإنما يصدرون عن العالم الروحي الذي تمثله شخصياتهم . أما المسرح الحديث فقد أصبح هذا البناء المستقوف الضيق المغلق المليء بالمؤثرات الصوتية والضوئية والمزود بالمنظر وبوسائل الإيهام المختلفة . وقد نجح في اللامعة بين هندسته وهندسة مواطن الدور والمباني ، وصور الغرف والبيوت والفنادق وكل هذه محاولات من المسرح الحديث ليكون واقعياً بقدر المستطاع . هذه النزعة إلى الواقعية هي

التي مهدت السبيل إلى ظهور الملهاة وتثبيت مكانتها .

تتضح لك العلاقة بين الملهاة والواقعية إذا عرفت أن المجال الذي تدور فيه الملهاة هو مجال اجتماعى واقعى ، وأن من شأن الملهاة أن تعالج عادات الأشخاص التي قد تتفق مع أوضاع المجتمع أو تتعارض معها ، فالملهاة تحاول أن تبرز الصفات المميزة لسلوك شخص خارج عن المجتمع ، وتضربها جنباً إلى جنب مع نظم المجتمع وتقاليده . ومن هذا التعارض بين سلوك الشخص وتقاليده المجتمع ينشأ الصراع في الملهاة ، ومن ثم فإن العالم الذي تتحرك فيه الملهاة تسيره التقاليد ، أما العالم الذي تتحرك فيه المأساة فتسيره القوانين الطبيعية التي لا تتخلف كما يقول تشارلتون . ولما كانت التقاليد التي يخرج عليها بطل الملهاة هي التقاليد السائدة في مجتمع ، فإن الملهاة تعتبر صورة معنوية للمجتمع أو هي على الأقل تصور من المجتمع بعض جوانبه الخاصة وتقع على بعض النماذج والطبقات المنحرفة وتعاقبها بالضحك . ولكي يكون لهذا الضحك منزى أعم وأشمل من مجرد تعلقه بأشخاص محددين على المسرح فقد عمد كتاب الملاحى إلى اختيار بعض النماذج البشرية التي تتوافر فيها صفات بعينها لا تقف عند حدود أمة دون أمة ولا تنحصر في مجتمع دون مجتمع ، لأن المجتمع في الحقيقة فكرة لا يجرعة من الناس ، وهو وإن كان مجموعة من التقاليد والعادات والآراء إلا أنه قد يطلق على مجموعة صغيرة وقد يشمل الإنسانية جمعاء . من أجل ذلك استطاعت بعض الملاحى أن تشتمل على سمات وملامح إنسانية عامة ، وهذا النوع من الملاحى يتناول الطباع العامة كالبخل والنفاق والبخل وغيرها . فرجل العجائب والمنافق والبخيل والأبله الذى يزهو بذكائه والمقامر كل هذه شخصيات لا تختص بها أمة واحدة دون أخرى . وهكذا نرى هذا النوع من الملاحى يحل النمط محل الفرد ولذلك يسمى هذا النوع بملهاة

الطباع أو الأنماط . ولكي ندرك الفرق بين الشخصية والنمط نأخذ مثلاً شخصية فولستاف ، فهو وإن كان شخصية مضحكة فكاهية في مسرحية هنرى الرابع لشيكسبير إلا أنه يتطور إلى شخصية جامدة خاصة به ، إنه يصبح فرداً عادياً نشعر بالحزن عند نبذه ، فهو هنا شخصية وليس نمطاً . أما إذا انتقلت إلى فولستاف الآخر في رواية الزوجات المرحات Merry Wives of Windsor فستجد أن فولستاف في هذه الملهة لا يزيد على كونه نمطاً مثله ، مثل البخيل لموليير ومثل المفتش العام لجوجول ، والمحتال في مذكرات محتال لاوستروفسكى .

وبعد ، فما الذى يشير فينا الضحك عند مشاهدة ملهة ؟ إن منشأ الضحك موضوع كتبت فيه مباحث مثيرة عرض لها فلاسفة مثل برجسون وشوبنهاور . وعرض لها النقاد من أمثال بن جنسون وهازليت . وسر الضحك عند هؤلاء يكمن في المفارقات أو قل عدم التناسب الذى ينشأ من حقيقتين متعارضتين أو من فكرتين أو كلمتين أو من اصطدام شعور بشعور آخر ، وهناك ضحك ناشئ من عدم الملازمة الجسدية ، وضحك آخر ناشئ عن النقص الذهني ، كما أن ثمة ضحكاً ينشأ من المواقف المترتبة على الصدفة أو المفاجأة . والضحك في الملهة عنصر أساسى متصل بالمدلول العام الذى تهدف إليه الملهة . فن واجب الملهة أن تعاقب البطل الذى يخرج على تقاليد طائفة محدودة أو الذى يخرج على أوضاع الجنس البشرى كله ويتحدى ما يملكه الإدراك الفطرى السليم حتى يصبح سخرية الناس وموضع لمزهم وتهكمهم . ذلك لأن من أول أهداف الملهة أنها تبصرنا بالطريقة التى نحيا بها حياة سليمة مستقيمة ، وعلامة الملهة الجيدة فى فنها هى هذه النظرة الصادقة التى تفرق فيها بين السوى والملئوى بين المألوف والشاذ . علامتها هى إرهابها لحواسنا أرهاباً يشعرنا بما يقع من تناقض بين حماقة الحق وبين ما يستوجبه الواجب والإدراك الفطرى السليم . وكمن فكرة لنا وسخت في

أذهاتنا بحكم العرف القوي، ولم ننبين سخطها وغضاختها إلا حين تعرض لها كاتب
مثل موليير أو شو فوضعها أمام عقولنا جنباً إلى جنب مع أشباهها ، فظهرت
لنا فيها أشياء لم تدر بخلدنا من قبل ، وبهذا اهتز أساسها وترنح بناؤها وقد كان
متينا مكيئا ، (١) .

(٢) ص ١٧٤ من فنون الأدب .

مراجع البحث

مراجع أوردية :

- HERMAN OULD, THE ART OF THE PLAY.
HUXLEY (A), TRAGEDY AND THE WHOLE TRUTH.
MURRAY (G), ANCIENT GREEK LITERATURE.
NICOLL (A), BRITISH DRAMA,
THEORY OF DRAMA,
WORLD DRAMA.
L. S. POTTS, COMEDY.
CASSELL'S ENCYCLOPÆDIA: TRAGEDY, DRAMA, COMEDY

مراجع عربية :

- (١) أبركرومى (لاسل) : قواعد النقد الأدبى ترجمة محمد عوض محمد
(٢) أرسطو : كتاب الشعر : ترجمة عبد الرحمن بدوى
(٣) بدوى (محمد مصطفى) : ١ - دراسات فى الشعر والمسرح ٢ - كولردج
(٤) برحبسون : الضحك
(٥) تشارلتون : فنون الادب ترجمة زكى نجيب محمود
(٦) توفيق الحكيم : فن الادب
(٧) رشاد رشدى : مختارات من النقد الادبى المعاصر
(٨) ستانسلافسكى : لاعداد الممثل : ترجمة محمد زكى العشماوى
(قسطنطين) : ومحمود مرسى
(٩) نيكول (أالارديس) : علم المسرحية : ترجمة درينى خشبة

أسطورة أوديب عند صوفوكليس

عرض وتحليل :

في القرن الخامس قبل المسيح ، في أثينا ، في فترة مليئة بالنشاط والثقفة ، وفي عهد من الحياة الديمقراطية المثقفة ، يسود فيها نوع من الدين الناشئ عن عقيدة ويكثر فيها محصول الأساطير الشعبية الغنية بالخيال والفكر . وفي وقت كان الشعر والدين والفلسفة لم ينفصل الواحد منها عن الآخر بلغ فن المأساة اليونانية قمة لم يشهدها عصر من العصور حتى في أثينا نفسها لدرجة أنه بعد موت صوفوكليس وإيروبيدس . في عام ٤٠٦ قبل المسيح كتب أرسطوفان في السنة التالية ملهاته المسماة بالضفادع التي ذهب فيها الإله ديونيسوس إلى العالم الآخر ليسترد واحدا من شعراء التراجيدية الثلاثة فلم يكن قد بقي منهم أحد .

ذلك أن المأساة اليونانية العظيمة كانت قد انتهت والسبب الوحيد لهذا أن عصرا من العقلية العلمية كان قد بدأ ، وأصبحت الفلسفة علما قائما بذاته يعتمد على مناهجه العقلية الخالصة ، وماتت التراجيدية اليونانية بموت شعرائها الثلاثة إيسكلوس وإيروبيدس وصوفوكليس ، وقد روى عن هذا الأخير أنه كتب مائة وثلاثاً وعشرين مأساة وفاز بثمانية عشر انتصاراً ، ولم يبق من هذه المآسي غير سبع فقط أشهرها الكترا وإياس وانتيجون وأوديب وقد كان لمسرحية أوديبوس ملكا التي تم تأليفها في وقت يحدهه الباحثون بين سنتي ٤٣٥ ، ٤٢٥ قبل المسيح ، كان لهذه المسرحية تأثير بالغ الحد في عدد كبير من المؤلفين للمسرح والمشتغلين بالدراسات المسرحية في العصور الأدبية المختلفة حتى بلغ عدد الذين حاولوا كتابة هذه الأسطورة من جديد ثلاثين كاتباً وشاعراً من بينهم الكاتب المصري المعاصر

توفيق الحكيم .

كل هؤلاء حاولوا محاكاة صوفوكليس وإخراج أوديب الملك من جديد ومعالجة الموضوع القديم الخالد . وقد عني الباحثون بدراسة هذه المحاولات ومقارنتها بالأصل اليوناني القديم ، بل أن منهم من تخصص في تراجيديا أوديب بالذات ، وهو الميسو ألويس دى ماريناك مؤلف البحث المستفيض عن الشعراء والكتاب الذين تناولوا مأساة أوديب على مر القرون .

يقول الميسو دى ماريناك في مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب لتوفيق الحكيم : « إن من ينعم النظر في المعارضات الفرنسية التسع والعشرين لأوديب الملك لصوفوكليس يتضح له جليا أنه إذا كان قد أمكن ممارسة أبلغ المؤلفين الآميين في مأساته ، فإن أحدا لم يبلغ إلى التفوق عليه قط ولا إلى مساواته » ، (١) .

والسبب في اعتقادنا يرجع إلى أن أحدا لم يستطع أن يخلق هذه الروح التي تخلع على المسرح اليوناني طابعه الديني الفلسفي الشعري ، فإن إنطفاء هذا الشعور الديني هو الذي خنق الأسطورة فأزهقت في يد الذين تناولوها من بعد ، فإن كلا من هؤلاء الذين حاولوا محاكاة صوفوكليس قد خضعوا للذوق الذي يحيط بهم ، والمثل الأعلى السائد في المجتمع الذي يكتبون له فأخذ الكتاب يجوزون الأسطورة وينحرفون بها بما يلائم آراءهم الخاصة أو أحلامهم الشخصية ، فإذا بالحن البدائي الأول تصوغه نباتات الشعور الإنساني الذي يختلف باختلاف العصر والذوق والثقافة والمجتمع غير أن المحافظة على موضوع الأسطورة القديمة بين هؤلاء المقلدين يجعل أمر دراسة التغيرات التي تطرأ على أسطورة ما من هذه الأساطير بانتقالها من شاعر إلى شاعر أمراً ممكناً .

(١) ص ٢٥٨ الملك أوديب لتوفيق الحكيم .

وبعد فما هي أسطورة أوديب ؟

يحكى أنه كان على مدينة ثيبه ملك يدعى لايوس بن لبدكوس أنذره وحى الآلهة بأنه سيقتل بيد ابن يولد له فيأخذ الملك حذره ويحتاط للأمر . . . ولكن يشاء القدر أن يولد له صبي فيأمر الملك بالتخلص منه وطرحه في العراء على جبل يقال له كيتيرون . ولكن الراعى الذى كان عليه أن يحمل الطفل إلى الجبل أشفق على الصبي فأسلمه إلى راع آخر من رعاة بوليبيوس ملك كورنتوس . وأسلمه هذا الراعى إلى مولاه وقام بوليبيوس بتربيته حتى نشأ وهو لايعرف عن قصة مولده شيئا ، وكل الذى يعرفه أن أمه ميروبا وأن أباه بوليبيوس ملك كورنتوس .

وفى ليلة من ليالى الشراب فى قصر الملك بوليبيوس يسمع الفتى أوديب تعريضا بمولده من رجل أخذ منه الشراب حتى سكر ، فيخرج أوديب ليستشير الآلهة ، فأوحوا إليه إن عاد إلى وطنه فسيقتل أباه وسيتزوج أمه . فصمم الفتى على ألا يعود إلى مدينة كورينثوس ، وقصد إلى مدينة ثيبه والتقى فى طريقه إلىها برجل شيخ فى بعض حرسه عند طريق ذات ثلاث شعب ، فكان بينه وبين الشيخ شجار فعدا الفتى على الشيخ فقتله ومضى فى طريقه حتى وصل إلى مدينة ثيبه ، فالتقى عند أسرار المدينة بحيوان خطير مهلك قد قام على صخرة يلتقى على كل من مر به لغزا فإن لم يحله عدا عليه الحيوان فافترسه ، وكان أهل ثيبه قد جاءهم موت ملكهم ، ولم يعرفوا قاتله ، وشغلهم عن البحث عنه هذا الفرع الذى كان يستبد بالمدينه كلها لمكان هذا الحيوان من مدينتهم ، وما يبعثه من الرعب فى نفوسهم ، فأعلن كريون الذى كان وصيا على الملك فى المدينه أن أى رجل يستطيع أن يخلص المدينه من هذا البلاء فله عرشها وله كذلك أن يتزوج الملكة . . . فلما اقترب أوديبوس

من الحيوان ألقى عليه لغزه فخله وخر الحيوان صريعاً ودخل أوديب المدينة منتصراً ، قال اليه ملك ثيبس وتزوج الملكة وولد له منها أبناء . ثم ظهر في المدينة وباء مهلك يأتي على الزرع والضرع فأوحى الآلهة أن هذا الوباء لن يرفع عن المدينة حتى يعاقب قاتل الملك على جريمته . وأعلن أوديبوس أن قاتل الملك لا يوس عدو للشعب ، وأن أى الناس وجده فليدل عليه ، ثم استكشف بعد تحقيق لم يطل أنه هو قاتل الملك ، وأنه قد تزوج أمه وأن أبناء هم أخوته لأمه ، فاقتص من نفسه وفقاً عينيه بيديه ونفى نفسه عن المدينة وقتلت الأم نفسها خنقاً .

ومأساة صوفوكليس تناول الجزء الأخير من هذه القصة حيث ينتشر الوباء المهلك في المدينة كلها فيرفع الستار عن طوائف من الشعب قد اختلفت طبقاتهم وأعمارهم ، يمشون أمام المذابح القائمة خارج أبواب القصر في هيئة الضارعين ، وفي أيديهم أغصان من الغار والزيتون ، يقف بينهم شيخ متقدم في السن هو كاهن زوس . ثم يفتح الباب الأوسط من أبواب القصر ويخرج منه أديبوس ، ويتقدم خطوة أو خطوتين ثم يقف لينظر إلى هذه الجماعة الجائفة على بابه لحظة يتحدث إليهم قائلاً :

أوديبيوس " - أى أبنائى ، أيتها الذرية الناشئة من نسل كادموس ما بالكم تمشون على هذا النحو ومعكم هذه الأغصان تتوجها هذه الشرائط ؟ على حين قد ملأ المدينة دخان البخور وارتفعت فيها الأصوات بالاناشيد وشاع بين أهلها الانين . لم أرد أن أتلقي جواب هذا السؤال من فم أجنبي ، ومن أجل ذلك أقبلت إلى هذا المكان أنا أوديبيوس الذى يعرفه الناس جميعاً . هلم أيها الشيخ تحدث فإن سنك تؤهلك للنياحة عنهم ، ما مصدر

(١) استعنا هنا بترجمة الدكتور طه حسين فهي عندنا ترجمة لا تجارى في التعبير قد نجحت في رفع الحوار إلى المستوى الفنى المطلوب فى المأساة اليونانية .

هذه الحثية الى أتم عليها ؟ أربة أم رغبة ؟ ثق بأنى شديد الحرص على معونتكم
فقد أكون خليقاً بالغلظة والقسوة إن لم يمسنى الإشفاق عليكم مما تضيقون به
وتشكون منه .

الكاهن — أى ملك وطنى أوديد يوس أترى إلينا كيف اجتمعنا هنا حول
مذايح القصر ، أترى إلى أعمارنا ، منا من لا يزال ضعيفا لم يشب ، ولم
يستطاع أن يبعد عن المدينة ، ومنا من ثقلت به السن فهو لا يستطيع انتقالا ،
ومنا كهنة زوس أمثالى ، ومنا هؤلاء صفوة الشباب وسائر الشعب قد اتخذوا
أكاليل من الغار وأحاطوا بمعبد بلاس قريبا من الرماد المقدس لموقد أبولون .
هذه ثيبة كما ترى تزهرا عنيفا ، وقد اضطرت إلى هوة عميقة ، فهي لا تستطيع
أن ترفع رأسها ، وقد أهدقت بها الاخطار الدامية من كل مكان ، إنها
تهلك فيما تحتوى الأرض من البذر ، إنها تهلك فى القطعان الرائعة فى المراعى
لأنها تهلك بما تصيب النساء من إجهاض عقيم . إن الآله الذى يحمل نار الحمى
قد اندفع فى المدينة مدمرا مخربا ، إنه الوباء المهلك يأتى على مدينة كادموس
ويرضى آدس الخوف بما يبلغه من أنيننا وبكائنا ، نعم إنا لانرفعك إلى مكانة
الآلهة لا أنا ولا هؤلاء الأنباء من حولى حين نطيف بقصرك . ولكننا نراك
أحق الناس بأن نرفع إليك حين تلم بنا الخطوب فقد أنقذت مدينة كادموس
ورفعت عنها تلك الضريبة التى كنا نؤديها إلى المغنية القاسية (١) دون أن
نعينك على ذلك بشئ أو نعلمك من أمره شيئا . أعانك فيما نعتقد جميعا
بعض الآلهة فأصلحت أمرنا ، ورددت حياتنا إلى الاستقامة
والاعتدال . وما نحن أولاء اليوم ، نعود إليك ضارعين متوسلين
أن تعيننا وتأخذ بأيدينا ، سواء أعانك على ذلك وحى الآلهة ،

(١) تعريض بذلك الحيوان الذى أشرت إليه أعلا .

أم أشار عليك فيه بعض الناس، فأني أرى أن مشورة أصحاب الرأي والتجربة هي التي تنفع وتغني في مثل هذه المواطن .

هلم يا أحكم الناس أصلح أمر المدينة ، فكر في شهرتك وما ينزعي لك من حسن الاحدوثه ، إن هذا الباد يسميك اليوم منقذه بما قدمت إليه فيما مضى . فاحرص على ألا تذكر في يوم من الأيام أنك أنقذتنا مرة لنهوى في المكروه مرة أخرى ، بل انتقد وطننا وارفع أمره . لقد أرشدك الآلهة إلى انقاذنا فيما مضى فكن اليوم كما كنت أمس . فقد أرى أنه إذا أتيح لك أن تحكم هذه الأرض ، فالخير في أن تحكمها معمورة لا مقفرة ، ما قيمة الاسوار ، وما قيمة السفن إذا خلت ولم يوجد من يلوذ بها ويحتمي من ورائها ؟

أويديوس — أيها الانباء إنكم لخليقون بالإشفاق . إن الذي تطلبونه ليس غريبا بالقياس إلى فاني أعرفه ، نعم أعرفه حق المعرفة . لست أجهل أنكم تألمون جميعا ، ولكن ثقوا بأن ليس منكم من يألم كما آلم .

كل واحد منكم يألم لنفسه لا يتجاوزة الألم إلى غيره ، أما أنا فاني آلم لثيية وآلم لك وآلم لنفسى ، وإذن فإنكم لا توقظون بهذا الحديث منى رجلا نائما ، تعلمون أنى سفحت كثيرا من الدمع وأنى فكزت في كثير من الوسائل إلى النجاة . فلم أجد إلا وسيلة واحدة ظفرت بها بعد طول التفكير ، فلم أتردد في ابتغائها والالتجاء إليها . فقد أرسلت كريون ابن منيسوس إلى معبد أبولون ، ليعلم لى من الإله ما ينبغى أن أصنع . وقد طال غيبته إذا ذكرت الأيام التى مضت منذ فصل عن المدينة . ماذا يصنع ؟ لقد تجاوزت غيبته ما كنت أقدر لها من الوقت .

ولكن إذا عاد فحق على أن أمضى كل ما يأمر به الإله وأنا آثم إن قصرت في بعض ذلك .

الكاهن — حقا لقد تكلمت في الوقت الملائم فهؤلاء يذبثوننى بمقدم كريون
(يرى كريون مقبلا من شمال المسرح وعلى رأسه تاج)
أويديبوس — أى أبولون إيدن فى أن يكون ما يحمل إلينا من أمرك مشرقا
كهذا الإشراق الذى يرى على وجهك .

الكاهن — نعم يخيل لى أن أخباراً سارة وإلا لما أقبل مبتهجا قد توج
رأسه بأكليل الفار .

أويديبوس — سنعلم جلية ذلك فإنه قد صار قريبا منا — أيها الأمير يا ابن
منيسوس ، أى جواب تحمل إلينا من الإله ؟

كريون — جواب ميمون فأنى أرى أن الأحداث السيئة نفسها خير إذا كانت
عاقبتها حيرا .

أويديبوس — ولكن ماذا كان جواب الإله فإن كلامك لا يذيع فى قلبى
ثقة ولا خوفا .

كريون — (مشيرا إلى أهل المدينة الجائين) - إن شئت أن تسمع لى أمامهم
تكلمت كما أنى أستطيع أن ننتظر حتى ندخل القصر .

أويديبوس — تكلم أوهامهم جميعا ، إن آلامهم لشغل على ، وإن الأمر لاخطر
من أن يمسنى وحدى .

كريون — سأقول إذن ما سمعته من فم الإله . إن الملك أبولون يأمرنا
أن ننقذ هذا الوطن من رجس ألم به ، وألا نسمح لهذا الرجس
بأن يبقى حتى ينمو ويصبح شفاؤه عسيرا .

أويديبوس — بأى نوع من أنواع الطهر ؟ وإلى أى نوع من أنواع الشر
يشير الإله ؟

كريون — أما الطهر فأن ننفي مجرما وأن تقتص من القاتل بالقتل فإن
الإجرام والقتل هما أصل الشر فى ثيابه .

أويديروس — عن أى قتيل يتحدث الإله ؟
كريون — أيها الملك لقد حكم هذه المدينة لا يوس قبل أن يصير أمرها
إليك .

أويديروس — أعرف ذلك أنبتت به ولكنى لم أر هذا الملك قط .
كريون — أما وقد قتل فإن الإله يأمر بعقاب قاتليه مهما يكونوا .
أويديروس — أين هم ؟ كيف نقص آثار هذه الجريمة القديمة ؟
كريون — قال الإله لأنهم فى هذا الوطن ، من بحث عن شيء وجده ،
ومن أهمل شيئاً أفلت من يده .

(أويديروس يفكر قليلاً)

أويديروس — أقتل الملك فى قصره أم قتل فى الحقول أم قتل فى أرض غريبة ؟
كريون — أعلن أنه يريد أن يستشير الآلهة فخرج من المدينة ثم لم يعد إليها .
أويديروس — ألم يأتكم رسول من رسله أو رفيق من رفاقه بأنه رأى
ما يفيدكم أن تعرفوه ؟

كريون — قتل رفاقه جميعاً لم ينجح منهم إلا رجل واحد ولكن الخوف
ملك عليه أمره ففر ولم يقل إلا شيئاً واحداً .
أويديروس — أى شيء ؟ إن أيسر الأمر إذا عرف كان خليقاً أن يدل
على أعظمه .

كريون — قال : إن جماعة من قطاع الطريق لقوا الملك فقتلوه ، لم يقتله
واحد وإنما قتلته جماعة .

(صمت)

أويديروس — كيف يمكن للقاتل أن يقدم على عمل جريء كهذا إذا لم يكن
قد دبر أمره هنا رغبة فى المال ؟

كريون- خطر لنا هذا الخاطر ولكن المصائب تتابعنا علينا بعد موت الملك فلم يفكر أحد في أن يقتصر له .

أويديبوس- وأى خطب منعكم من التفكير في تعرف الامر بعد أن زال سلطان الملك ؟

كريون- ذلك الجيوان ، وما كان يلقى من الألفاظ اضطربنا إلى أن نعرض عن شيء مشكوك فيه لنشغل بأمركنا نشهده ونراه بأعيننا .
أويديبوس- إذن فسأرجع بالامر إلى أصله حتى أردته إلى الجلاء . خليك بأبولون ، وخليك بك أن تعنيا بهذا الامر الخطير . ومن أجل هذا ستريننى جادا في موتتكما حتى أثار لهذا البلد وللآلهة أنفسهم .

إن أمحو هذا الرجز لإثارة لأصدقاء بدماء بل لإثارة لنفسى . أى الناس قتل الملك فهو خليك أن يبسط يده على بالشر نفسه . فأنا حين أعينكم إنما أوثر نفسى بالخير . هلم إذن يا أبناء قوموا عن هذا الدرج وخذوا أغصانكم هذه التى تتوسلون بها ضارعين ، وليدع إلى الاجتماع هنا شيوخ كادموس فلن أهمل شيئا ولن أحجم عن شيء ، لنبلغن بمعونة الآلهة ما نريد من السعادة جهررة بمشهد من الناس جميعا أو لنهوين إلى القاع .

الكاهن - هلم يا بنى . فانما جئنا هنا لنلتمس منه ما هو آخذ فيه الآن .
فلعل أبولون الذى أرسل إلينا وحيه أن يسرع إلى معونتنا ليرفع عنا هذا الوباء .

وهكذا ينتهى المشهد الأول للمأساة حيث ترى البطل من أول لحظة يلتقى وجها لوجه بالمشكلة الرئيسية التى تدور حولها المأساة : المدينة تفقد أبناءها بغير حساب ، والدمار والهلاك يحيطان بها فى غير رحمة ، والوباء يلقى بجثث

الموتى على الأرض لا تجد من ييكها ، والشعب يجتمع حول قصر الملك ياتمس منه العون والنجدة .

والملك يستجيب لنداء شعبه فيبعث إلى أبولون رسله ليستشيروه
 فياً مرهم بأن يقتصوا آثار الجريمة القديمة، فإن العدالة ساهرة لا تخلص لها جفن حتى يستأصل من المدينة هذا الرجس الذى يدنسها ، فاكنت الآلهة لترضى أن تسير الحياة سيرها المنتظم الآمن وفيها هذا المجرم لم ينل جزاءه بعد . . . وهكذا نرى صوفوكليس يركز جهوده كلها حول إبراز خطورة هذه الحادثة بما يشيع فى نفوس شخصيات هذا المشهد من فزع وبما يهـوحي الآلهة من تقديس وطاعة هذا الشرر الدينى السائد والمسيطر حتى على شخصية الملك نفسه هو الذى أضفى على هذا المشهد جلاله وعمقه ، وهو الذى جعله يخرج من داخل القصر إلى خارجه ، فإن الأحداث الهامة جميعها كانت تقع عند اليونان فى مكان عام ، فاكنت تنشأ علاقات الناس الاجتماعية فى البيوت ، وإنما كانت تنشأ فى الأسواق والطرق .

ولهذا كان لابد من إخراج الحركة المسرحية من داخل المنازل إلى خارجها ، فالميادين العامة هى الأماكن التى كانت تقع فيها حوادث التراجيديات الأغريقية ، وقد اقتضت مواقف هذا المشهد لونا من الحوار الذى يتناسب ومواقف الممثلين ، فبينما كان الملك يواجه شعبه ويتكلم إليه ، وبينما كان كاهن زوس يواجه خطابه إلى الملك نيابة عن الشعب كنا نرى هذا اللون من الحوار الخطابى الذى يعتمد فى تأثيره على قوة العبارة وتركيزها مع الاستفاضة فى البيان والبراعة فى البناء . ولا يبنى طول الحوار فى هذا الموقف أنه خرج عن الإيجاز والتركيز والإشارة والمحة التى هى من خصائص الحوار الجيد إلى الافاضة والوصف والاسترسال والحشو التى هى من خصائص الحوار الركيك .

ولكن طول الحوار في موقف الكاهن لم تخرج عباراته عن التركيز والدقة فهي عبارة قصيرة محكمة نافذة قادرة على إعطاء المواقف الألوان العاطفية التي أرادها الشاعر، فقد استطاعت أن تثير في نفوسنا الرهبة والجزع والجلال والخشوع، بل وأن تسمو أيضا بشخصيات المسرحية إلى هذا المستوى الذي يتفق وجلال الموقف .

أما الجزء الأخير من هذا المشهد حيث كان يدور الحوار بين أوديب وكريون : فقد كانت حركة الحوار سريعة موجزة تتناسب مع رغبة الملك في استقصاء الأمر وجمع الوسائل التي تعينه على اكتشاف الحقيقة .

أما الدور الذي قام أبولون في هذا المشهد فهو دور جدير من بالذظر والفهم، فقد قال كريون : إن الملك أبولون يأمرنا بأن ننقذ هذا الوطن من رجس ألم به وألا نسمح لهذا الرجس بأن يبقى حتى ينمو ويصبح شقاؤه عسيرا .

مثل هذا الأمر الذي يبعثه الإله قد يناء تفسيره فيظن البعض أن الإنسان في المأساة اليونانية القديمة كان فريسة عزلاء لمجموعة من الآلهة القوية غير المسؤولة . وفي الحقيقة إن الأمر أبعد ما يكون عن هذا المعنى ، فليس لهذا المفهوم أثر يمكن اقتفاؤه في المأساة اليونانية .

والفهم الصحيح هو أن أبولون هنا ليس إلا رمزا وتجسيدا لواحد من هذه القوانين العامة التي يخضع لها نظام الحياة الإنسانية ، تلك القوانين التي ينبغي للإنسان أن يحترمها إذا هو أراد أن يتجنب الكارثة .

فالإنسان إذا خالف أو اعتدى على القانون الطبيعي أو الأخلاقي لأي سبب من الأسباب، فإن نتيجة معينة لابد أن تلحق هذا الاعتداء، وهذه النتيجة هي إرادة الآلهة . ولكن مؤلف المأساة يجد أن عمله يحتم عليه أن يجعل النتيجة تقع باعتبارها شيئا تقود إليه الأحداث نفسها . . .

ففي الكترا يشير صوفوكليس إلى أن قتل أوريست Orest والكترا Electra لأمها قد جاء تنفيذا للعقاب الذي أراده أبولو لكليتمنسترا Clitmnistra لأنها قتلت والدها أجاممنون . . . هذا لا يعنى أن أبولون شرير لا يرى شيئا قبيحا في قتل الأم على الرغم مما قد يبدو من أنه هو الذي أرغم الكترا وأوريستس على أن يقوموا بهذا العمل وإنما الصحيح هو أن جريمة كليتمنسترا قد خلقت موقفاً أعطى صوفوكليس تفاصيله ، هذا الموقف جعل أمر القتل شيئا حتميا لا بد من وقوعه . ووظيفة أبولو في هذه المأساة هي وظيفة رمزية تحقق وجود قانون عام يباشر عمله في هذا الموقف ، فإن الجريمة العنيفة يعقبها بالضرورة رد فعل عنيف ، وليس نشاط الآلهة هو المحرك أو المسيطر على نشاط الممثلين البشريين ، ولكن نشاط الآلهة هو في تحقيق المغزى العام وإظهار أن النتيجة النتيجة الحتمية تتمشى مع قانون عام . فالدور الذي يلعبه أبولون في هذا المشهد إذن ليس إلا رمزا لقانون يجب تحقيقه ، وإشارة إلى أن خطأ وقع لا يحسن السكوت عليه وليس أبولون أو نشاطه هو المحرك للمأساة والمسيطر عليها، وإنما الموقف كله بتفاصيله الدقيقة هو الذي يقود بالبطل إلى نهايته المحتومة.

بعد أن يرى الكاهن أن الملك آخذ فيما يلتمسه منه ينصرف ، وينصرف معه الشعب ، يخرج أوديبوس وكريون ثم تقبل الجوقة وهي مؤلفة من خمسة عشر من أشرف ثيبة .

وللجوقة في المأساة اليونانية دورها الهام فهي العنصر الغنائى الراقص في المأساة . والغناء والرقص هما جزءان أساسيان لا ينفصلان عن البناء العام للمسرحية اليونانية وليس عنصران متصلين اتصالا عرضيا ، ووظيفة الجوقة هي أن ترفع الحديث الشعري من وقت لآخر إلى مستوى الموسيقى فيبقى بذلك العنصر العاطفى للمأساة .

ولما كانت الجوقة تعتبر شخصية من شخصيات المأساة اليونانية ، فقد كانت تجعل المعانى الفلسفية والدرامية والتي قد تكون خافية على الممثلين أنفسهم تجعل هذه المعانى تطفو إلى السطح ، وهى بهذا تقوم بما تقوم به الشخصيات الفرعية فى مأسى سكسير .

والجوقة فى هذا المشهد تلعب دور المشاهد المثالى وتهتم بإبراز الموقف الذى عليه المدينة فى عبارات باللغة التأثير والقوة .

« واحسرتاه لى لأحتمل آلاما لا تحصى . لقد سرت العدو فى الشعب كله » .

و « وعجز العقل عن أن يخترع سلاحا يذود عن إنسان . لقد جمدت ثمرات الأرض » .

« فهى لا تنمو . وهمدت الأمهات فهن لا ينهضن من مراقدهن قد ألحت عليهن آلام الوضع . وجعل الموت يرسل ضحاياها متتابعة فى سرعة النار التى لا ترد إلى آلهة الجحيم » .

ثم يدخل أوديبوس فى آخر مقطوعة تغنيها الجوقة فيسمعها وهى تردد دعاءها إلى الآلهة بأن تسرع إليها بمشعلها المضطرم لتعيناها على آرس ذلك الآله البغيض .

يستمع أوديب إلى هذا الدعاء فيتحدث إلى رئيس الجوقة معطيا له العهد الذى أعطاه للشعب ولكاهن زوس من قبل، ويدعوهم إلى معاوته فى قص آثار المجرم، ويحذر أهل المدينة أن يستقبلوا هذا المجرم كائنا من يكون أو أن يسرقوا إليه حديثا أو أن يشركوه فى صلواتهم وتحياتهم أو أن يقاسموه الماء المقدس .

ثم يقترح رئيس الجوقة على أوديب أن يستدعى تريسباس ذلك الإنسان

الذى يخترق رأيه حجب النيب ، ويرى ما وراءها كما يراها أبولون نفسه فيعلم رئيس الجوقة أن أوديب لم يهمل هذا الأمر فقد بعث يستدعيه .

وما هى إلا لحظات حتى يدخل الكاهن ترسياس بين خادمين من خدام الملك وهو شيخ ضرير قد أخذ بيده قائده الصبي .

أوديبوس — أى ترسياس ، أنت الذى يظهر على كل شيء ، على ما يمكن أن يعلم وما ينبغي أن يخفى ، على آيات السماء وعلامات الأرض ، أنك لتعرف الشر الذى تشقى به المدينة إننا نريد أن نقتلها أيها الملك (١) ، فلا نجد إلى ذلك سبيلا غيرك ، يجب أن تعلم أن لم يكن رسولاً قد أنبأك أن أبولون قد أجابنا بأن خلاصنا من هذا الوباء رهين بأن نستكشف قاتل لا يوس فنقلته أو أو نفيه من الأرض . فقد آن لك ألا تبخل بما توحيه إليك الطير من العلم وبما تلقيه فى نفسك الآيات المختلفة من المعرفة . أقتد المدينة أقتد نفسك ، إقتدنى أنا أيضاً ، إرفع عنا كل رجس . إن أمرنا كله إليك ، وإن الرجل القوى حقا هو الذى يستطيع أن ينفع الناس حين تتاح له وسائل النفع .

ترسياس —

وأسفاه أن العلم لعظيم الضرر إذا لم ينفع أصحابه . لقد كنت أعرف ذلك ثم أنسيته ولولا هذا لما أقبلت إلى هذا المكان .

أوديبوس —

ماذا ؟ إنى لأراك محزوناً فاطر الهمة ، مستسلماً لليأس .

(١) يطلق الشاعر هنا لفظ الملك على الكاهن تأثيراً بما كان مألوفاً فى أئتنا بسد زوال سلطان الملوك عنها من احتفاظ كهانها بقلب الملك ، وهذا شيء جرت به التقاليد فى جميع المدن اليونانية همد أن تحولت إلى جمهوريات .

تريسياس —

ردنى إلى بيتى وصدقنى فهذا خير لك ولى .

أوديپوس —

هذا كلام لاحظ له من العدل ولا مكان فيه للرحمة والحب لهذه المدينة التى
غذتك ورعتك وأنت تبخل عليها الآن بالجواب .

تريسياس —

ذلك لأنى أعلم أن سؤالك هذا لا يلائم منفعتك ، وإذن فتجنب الشر وإثارا
للعافية .

أوديپوس —

بحق الآلهة لا تعرض عنا ، أنبئنا بما تعلم ، ها نحن أولاء جميعا نتوسل إليك
ضارعين .

تريسياس —

ذلك لأنكم جميعاً حقى ، أما أنا فلن أعلن مصائبى وأحزاني ، بل مصائبك
أنت وأحزانك .

أوديپوس —

ماذا تقول ؟ إنك تعرف الحق ثم لا تعلنه ! أنت تفكر فى أن تخوننا وتهلك
المدينة .

تريسياس —

لا أريد أن أؤذيك ولا أن أؤذى نفسى . لماذا تسألنى فى غير طائل ؟ لن
تظفر منى بشيء .

أوديپوس —

ماذا ؟ يا أشد الناس ضعة وأجدرهم بالقت ، إنك التثير قلب الصخر لإلا تريد
أن تتكلم ؟ أتلبث مكانك جامدا لا ترق ولا تلين ؟

تريسياس —

أنك تأخذني بما أحدث في نفسك من ثورة . إنك لا ترى أن الذين يساكنونك يحدثون مثل هذه الثورة أيضا ولكنك تلومني وحدي .

أوديپوس —

من ذا الذي لا يثور حين يسمع هذا الكلام الذي تهين به المدينة كلها .

تريسياس —

ستكشف الأحداث عن نفسها على رغم هذا الصمت الذي أسترها به .

— أوديپوس

وإذن فالخير في أن تنبثق بما لا بد من وقوعه .

تريسياس —

لن أزيد على هذا شيئا ، فإن شئت فأسلم نفسك إلى أشد الغضب قسوة وعنفًا .

أوديپوس —

إذن فلن أخفي عما في نفسي شيئا مادام الغضب لم يسكت عني . تعلم أنني أتهمك بأنك اشتركت في الجريمة ، دبرتها وهيأت لها ، ولم تبرأ منها إلا يدك ، ولو أنك كنت بصيرا لما ترددت في أن تؤكد أنك وحدك القاتل .

تريسياس —

أحق هذا ؟ إنني إذن أكلفك أن تنفذ الأمر الذي أصدرته ، وألا تتحدث منذ اليوم إلى أحد لا إلى ولا إلى هؤلاء ، فأنت الرجس الذي يدنس المدينة .

أوديپوس —

أبلغ بك فقدان الحياء أن تنطق بمثل هذا الكلام ؟ وأين تستطيع أن تضع نفسك بما من مما تستحق من العقاب ؟

تريسياس —

لقد قضى الأمر ، إنى أحتفظ فى نفسى بالحقيقة التى لا حد لقوتها .

أوديوس —

من أنباك بهذه الحقيقة ؟ لم ينبئك بها فك .

تريسياس —

أنت ، أنت أكرهتنى على أن أتكلم .

أوديوس —

ماذا تقول ؟ أعد لأفهم خيراً بما فهمت .

تريسياس —

ألم تفهم لأول وهلة أم تريد أن تحملنى على الكلام ليس غير ؟

أوديوس —

لم أفهم فى وضوح هلم أعُد .

تريسياس —

أؤكد أنك قاتل هذا الرجل الذى تبحث عن أورده الموت .

أوديوس —

آه ، ولكنك لن تعيد هذا الحديث مرة أخرى .

تريسياس —

أريد أن أتكلم أيضاً لأزيد غضبك .

أوديوس —

قل ما شئت فإن حديثك لا أثر له .

تريسياس —

أزعم أنك تعيش على غير علم عيشة الخنزى مع أقرب الناس إليك وأدناهم منك .

أوديوس —

أتظن إنك ستحمّد عاقبة كلامك هذا ؟

تريسياس —

نعم إن كان الحق قويا .

أوديوس —

إن الحق قوى إلا بالقياس . فإنه في فك ضعيف ، لقد أغاق سمعك وبصرك ،
وعقلك .

تريسياس —

أ أنت أيها الشقي تصفني بذلك الذي سيصفك به الناس جميعاً عما قليل .

أوديوس —

أنت لا تعيش إلا من الظلمة ، لن تستطيع أن تسوء في ، ولا أن تسوء أحداً
من الذين يرون الضوء .

تريسياس —

لم يقض عليك بأن تقع النعمة عليك من يدي . إنما ينهض بذلك أبولون
وهو عليه قادر .

أوديوس —

إنما هذا تدبيرك وتدبير كريون .

تريسياس —

ليس كريون مصدر شر لك وإنما أنت مصدر الشر لنفسك .

أوديوس —

أيها الثروة ، أيها السلطان ، أي تفوق الفن ، أي حسد تثيرين في النفوس
بالقياس إلى الرجل البارز الذي يلاحظه الناس . هذا كريون قد أحفظه
السلطان الذي أهده إلى ثيبة دون أن أطلبه إليها ، فإذا هو ينسل من تحت

يريد أن يسقطني ويثل عرشي مستعينا على ذلك بهذا الساحر ، بهذا الماكر ، بهذا المشعوذ الخائن ، الذى لا يرى إلا المال والذى هو أعمى فى فنه ، وإلا فأنبئنى متى كنت كاهنا بصيرا ؛ ما بالك حين كانت تلك الكلبة تلقى عليك ألغازها لم تقل كلبة لتتخذ أهل تلك المدينة ؟ فلم يكن تفسير ذلك اللغز لأول طارق على المدينة ، وإنما كان خافيا بكهانة الكهان . لقد ظهر حيثئذ ألاحظ لك من علم تلقيه فى نفسك الطير ، أو توحيه اليك الآلهة . وأقبلت أنا الذى لم يكن يعلم شيئا فاضطرت تلك الكلبة إلى الصمت . ألهمنى عقلى ذلك الجواب لم توحه إلى الطير . أما الآن فأنت تحاول ردى عن السلطان ، تريد أن تجلس إلى جانب عرش كريون . وما أرى إلا أنك ستدفع مع شريكك ثمننا غاليا لتطهير المدينة . ولولا أنك شيخ فان لعرفت كيف أردك إلى العقل وأحوالك عن الحياة .

رئيس الجوقة —

أرى أن الغضب هو الذى أنطق ترسياس وهو الذى أنطقك أنت أيضا . ولسنا فى حاجة إلى الخصومة وإنما نحن فى حاجة إلى أن نتبين كيف تنفذ أمر الآلهة .

ترسياس —

مهما تكن ملكا فإن لى أن أتحدث إليك كما يتحدث الند إلى نده ، هذا حقى . لست عبدك إنما أدين بالطاعة لأبولون، ولن أكون مولى لكريون فى يوم من الأيام . فلاقل لك فى صراحة إذن مادمت تعيرنى فقدان البصر ، إن عينيك مفتوحتان للضوء ، ولكنك لا ترى ما أنت فيه من شر ولا ما اتخذت لنفسك من منزل ، ولا من تعاشر من الناس . أتعرف من ولدت ؟ أنك تجهل أنك بغيبض إلى أسرتك فى الدنيا وفى دار الموتى، وستصيبك اللعنة من أهلك وأهلك فى يوم واحد فتخرجك عن أرض الأمن والطمأنينة . إنك لا ترى الضوء الآن ولكنك عما قليل ستعيش فى ظلمة الليل ، ستهيم بشكائك فى كل مكان . وستردد الجبال كلها

أصداء صياحك حين تعلم هذا الزواج التفس الذى انتهت إليه فى بيتك
بعد سفر سعيد . لأنك تجهل أيضا هذه الشرور الكثيرة التى تحيط بك ، والتى
ستردك إلى موضعك الذى ينبغى لك ، وتجعلك مواسيا لأبنائك . والآن تستطيع
أن تسمى القالة فى وفى كريون . فلن تصب المصائب على أحد من الناس
كما ستصب عليك .

أوديبوس —

أمن المحتمل أن أسمع منه هذا الكلام ؟ ألا تمضى مسرعا إلى الهاكة ؟ ألا
تنصرف عن هذا القصر عائدا إلى دارك ؟

تريسياس —

لوم تدعنى لما أقبلت .

أوديبوس —

لم أكن أعلم أنك ستقول هذه الحماقات ، ولو قدرت ذلك لاستأنيت فى
دعوتك إلى قصرى .

تريسياس —

لانى لاحق فى رأيك ، ولكنى كنت عاقلا رشيدا فى رأى أبويك اللذين منحك
الحياة .

أوديبوس

أى أبوين ؟ أتمم ، من منحنى هذه الحياة ؟

تريسياس —

إن هذا اليوم سينحك الحياة والموت .

أوديبوس —

ما أشد الغموض والألغاز فيما تقول .

تريسياس —

ألست بطبيعتك ماهراً في حل الألغاز ؟

أوديوس —

أهني في مصدر عظمتي .

تريسياس —

ومع ذلك فهذه العظمة قد أهلكتك .

أوديوس —

ولكن إذا انتقلت المدينة فما يعنيني بعد ذلك .

تريسياس —

سأنصرف إذن ، قدني أيها الصبي .

أوديوس —

نعم ليقذك هذا الصبي فإن محضرك يسوءني وغيبتك تريخي .

تريسياس —

سأنصرف ، ولكني سأقول قبل ذلك فيم جئت هنا ، فأني لا أخاف وجهك لأنك لا تستطيع أن تهلكني . وإذن فأنا أعلن اليك أن الرجل الذي تبحث عنه موعداً منذراً لأنه قتل لايوس مقيم هنا على أنه غريب وسيعرف الناس أنه من أهل ثيبة ، ولن يستمتع بهذا الاستكشاف . إنه يرى ولكنه سيفقد بصره . إنه عظيم الثراء ، ولكنه سيسأل القوت ليعيش ، وسيسعى على قدميه إلى منفاه ملتصقاً طريقه بعصاه . سيعلم الناس أنه في الوقت نفسه أب وأخ للصبية الذين يعيشون معه ، وأنه زوج وابن للمرأة التي ولدته ، وأنه قد اقترن بزوج أيسه بعد أن قتل أباه . اذهب إلى قصرك وفكر في هذا كله فإذا أثبت على الكذب فقل حينئذ إن الكهانة لا تعلمني شيئاً .

(يخرج تريسياس ويدخل أوديوس في القصر)

إن هذا المشهد العنيف بين أوديب وتريسياس هو بداية التشابك ، فقد أطلق تريسياس الشرارة التي تبسداً صغيرة ثم تنتشر إلى أن تبلغ الحريق آخر الأمر ، فإن اصطدام أوديب بهذه التهمة التي يوجهها إليه تريسياس هو بداية القلق المعلق الذي سيدفع أوديب إلى تدبج الخيط إلى نهايته . وشخصية تريسياس هي شخصية تستمد قوتها من معرفتها بالحقيقة ، الحقيقة التي لا أحد لقوتها فقد عاش تريسياس في الوقت الذي كان يعيش فيه أبو أوديب الملك لاويوس المقتول . فقد كان يعرف هذا الوحي المشؤم وقد كاد أن ينساه ، ولم يرد أن يذكره أول الأمر ، فقد أراد أن يتجنب الشر وأن يوثر العافية . ولكن أوديب الذي كان مدفوعاً برغبة بطولية في أن يكشف القاتل ، وأن يثار للبك المقتول رأى أن صمت تريسياس وإصراره على ألا يوح بشيء أمر يبعث الريبة ، فلم يتردد في أن يتهمه بأنه اشترك في الجريمة دبرها وهياً لها . فكانت ثورة أوديب على تريسياس واتهامه له إستفزازاً للمشاعره فصرح بالحقيقة القاسية ، صرح بها دفاعاً عن نفسه وعن كريون الذي اعتبره أوديب شريكاً في المؤامرة ، لقد كان طبعياً أن يتخيل أوديب الموقف على هذه الصورة فقد هاله أن يواجه بتهمة كهذه لا يقبلها العقل ، فأعتقد أن كريون أخوا الملكة والذي كان ولياً على عرش ثيبة قبل أن يحتليه أوديب ، أعتقد أن كريون قد أحفظه هذا السلطان الذي أهدته إليه ثيبه ، فدبر هذه المؤامرة مع تريسياس لكي يظفر بالسلطان ومن هنا كان هذا الحوار العنيف بين أوديب وتريسياس .

وكانت هذه العبارة الملتبئة التي تحدث فيها أوديب عن الثروة والسلطان وفن الكهانة وعن الحسد الذي يصيب الناس بالقياس إلى الرجل البارز ، ثم أخذ يصب جام غضبه على كهانة تريسياس ، وآثار فيه كبرياءه عندما عبره فقدان البصر ، فعز على تريسياس وهو الكاهن الأكبر الذي كان

يطلق عليه صوفوكليس اسم الملك تأثرا بما كان مألوفاً في أثينا بعد زوال سلطان الملوك بعد أن تحولت إلى جمهوريات ، عز على ترسياس الذي لا يقل مكانة عن الملك نفسه أن يتهم بالخيانة وتدمير المؤامرات فأعلن ما أعلن متأثراً بغضب شديد ، ويخرج ترسياس وقد ترك في نفس أوديب ثورة لا تهدأ جعلته يردد تسمكا بالحادثة وإمامانا في الاستقصاء والبحث ، غير أن كريون الذي بلغته أنباء التهمة التي يوجهها إليه أوديب يدخل إلى المسرح وهو شديد التأثر ليعلم إلى المواطنين براءته ، فيدخل عليه أوديب وتنشأ بينهما مناقشة حادة يدفع فيها كريون عن نفسه هذه الجناية في خطاب مؤثر يعتمد على العقل وعلى الدليل تلو الدليل ، ولكن أوديب كان قد استبد به الاعتقاد فلم يقتنع بأقوال كريون وأصر على اتهامه بالخيانة ، فتدخل جوكاسته التي تنفر من خصومة الرجلين في وقت يحتاج الوباء فيه المدينة وتناشدهما أن يعودا إلى القصر وألا يحولا الأمر اليسير إلى أمر ذي خطر ، ولكن كريون يستنزل على نفسه اللعنة أمام أخته إن كان قد أتى شيئا مما يتهم به أوديب ، فلا يسع رئيس الجوقة وقد شاهد كل ما جرى بينهما إلا أن يناشد أوديب أن يرعى حرمة هذا الرجل الذي تقدمت به السن وأن يكبر قسمه . فليس من الخير أن يضيفا إلى الآلام الجسام التي تلم بهذا البلد آلاما أخرى ، فيترك أوديبوس كارها ويخرج كريون معتمدا على ثقة الناس ، وتظل جوكاسته مع أوديب تريد أن يعرف أسباب هذه الخصوصة التي جرت بينه وبين أخيها فيتردد أوديب ولكنه يعلم لها أن أغاها يأتمر به ويزعم أنه قاتل لا يوس ، فإكان من جوكاسته وقد رأت ما رأت من قلق أوديب ومورته إلا أن تهدىء من روعته .

جوكاسته .

بحق الآلهة أنبأني أيها الأمير فيم هذا الغضب العظيم الذي دفعت إليه ؟

أوديوس —

سأنبئك بذلك لأنى أكبرك أيتها المرأة أكثر مما يكبرك هؤلاء الناس ،
لأنما دفعنى إلى هذا الغضب كرىون واثماره بى .
جو كاسته -

ابن عما تريد لاتبين أحق ما ترميه به من الخيانة .

أوديوس —

يزعم أنى قاتل لايوس . .

جو كاسته —

أيعرف ذلك بنفسه أم أنباء به شخص آخر ؟

أوديوس —

أرسل إلى بذلك كاهنا شريرا ، فأما هو فزعم أنه لا يعرف شيئا .

جو كاسته —

لا تحفل بهذا القول واسمع لى فإنى أعتقد أن ليس بين الناس من يحسن فن
السكانة . وسأثبت لك هذا فى ألفاظ قليلة . لقد ألقى فيما مضى من الزمان
إلى لايوس وحى لا أقول من أبولون نفسه ، ولكن من بعض خدامه
وكان هذا الوحى يذيع بأن الملك مقتول بيد ابنه الذى يولد له منى ومع ذلك
فالناس جميعا يؤكدون أن لصوصا من الإلهان قد قتلوا لايوس منذ زمن
بعيد فى طريق ذات ثلاث شعب . فأما ابنه فلم تمض على مولده ثلاثة أيام
حتى قيده ودفعه إلى أيد أجنبية طرحته بالعراء على جبل وعمر . وكذلك لم
يتم أبولون وحيه فلم يقتل ابن لايوس أباه ، ولم يقتل لايوس بيد ابنه .

وما أكثر ما كان قد رسمه الوحى فلا تحفل بذلك ولا تلتفت إليه ،
إذا رأى الآلهة أن يظهروا الناس على شيء من علمهم أعانوه إليهم بأنفسهم
(صمت)

اوديبوس —

أيتها المرأة ما أشد ما تأثير هذه القصة في نفسى من الشك والاضطراب !

جوكاسته —

ما هذا الخوف الذى يشيره في نفسك رجوعك إليها ؟ .

اوديبوس —

أظننى سمعتك تقولين أن لا يوس قد قتل في طريق ذات ثلاث شعب .

جوكاسته —

قليل ذلك وما زال يقال .

اوديبوس —

وفي أى مكان وقع هذا الحدث المنكر ؟ .

جوكاسته —

في بلاد الفوكيين حيث تلتقي الطريقان الآيتيان من دلف ودوليس .

اوديبوس —

وكم مضى على الحدث من الزمن ؟

جوكاسته —

أذيع نبؤه في المدينة قبل أن ترقى إلى عرشها بزمان قليل .

اوديبوس —

أى زوس ماذا أردت أن تصنع بي ؟

جوكاسته —

ماذا يا ايديبوس ؟؟ ماذا يدفعك إلى هذا القلق ؟

اوديبوس —

لا تسألنى . كيف كان لا يوس ؟ وماذا كانت منه ؟

جوكاسته —

كان رجلا طويلا قد وخط الشيب رأسه وكانت فيه ملامحك .

اوديپوس —

ما أشقاني يخيل إلى أني انما استزلت اللغة على نفسي منذ حين وبغير علم .

جوكاسته —

ماذا تقول ؟ إنى لأخاف أن أرفع إليك عيني أيها الأمير .

اوديپوس —

أخشى أشد الخشية أن يكون الكاهن قد رأى جلية الامر ، واسكنك تزيدني علما إن أضفت كلمة واحدة .

جوكاسته —

وأنا أيضا قلقة ولكنك لن تلقى سؤالا إلا أسرعت بالإجابة عنه .

اوديپوس —

أكان مسافرا في جماعة صغيرة أم كان يتبعه حرس ضخم كما يصنع الاقوياء ؟

جوكاسته —

كانوا خمسة ليس غير ، وكان بينهم مناد ، وكانت عجلة واحدة تحمل لا يوس .

اوديپوس —

آه ، الآن يتضح الامر ولكن من أنباك بهذا كله أيتها المرأة ؟

جوكاسته —

خادم نجا وحده .

أوديبوس —

أهو الآن في القصر؟

جوكاسته —

لا ، لقد عاد فرأى أمور المدينة اليك بعد موت لا يوس فتوسل إلى آخذا
بيدي في أن أرسله مع القطعان يرعاها بعيداً عنك وعن المدينة . وقد أجبتة إلى
ما أراد فقد كان يستحق مني أحسن ما يستحقه المولى الأمين .

أوديبوس —

أيمكن أن يهود إلينا مسرعا ؟

جوكاسته —

من غير شك ، ولكن لماذا تريد ذلك ؟

أوديبوس —

أخشى أيتها المرأة أن أكون قد أسرفت في القول ، ولهذا أريد أن أراه .

جوكاسته —

سيعود ولكنني أستحق فيما أعلن أن تنبئني بما يقلقك أيها الملك .

وهنا يباغ الصراع أشده في نفس أوديب، ويستولى عليه قلق جارف، وتلتقى
كلمات جوكاسته عنده بقصة القتل الذي اقترفها فقد قتل شيخا في طريق ذات
ثلاث شعب ، فأن تسأله جوكاسته عن القلق الذي يساوره حتى ينطق في
الحديث عن نشأته وعن أبيه بوليبيوس وأمه ميروبا وعن هذا الرجل الذي
أهانته في بعض مجامع اللهو ، وزعم له أنه ولد من أسرة مجهولة وكيف أثاره ذلك
فخرج إلى دلف ليستشير أبولون ، فلم يكن من أبولون إلا أن أعلن له كوارث
أخرى بغیضة ، أعلن له أن القدر قد كتب عليه أن يقتل أباه ويتزوج أمه .
فيتحول عن كورنته ويقابل شيخا راكباً عربة ، فتحدث مشاجرة بينه وبين
الشيخ فيصب على رأسه عصاه ويقتله .

فإذا كان هذا الشيخ الذى قتله متصلا على نحو ما بلايوس فليس فى الناس أشد منه شقاء وليس فيهم أشد منه مقتا عند الآلهة .

ولذلك فهو يصر على مقدم هذا الرجل الذى نجا وحده ، فهو الأمل الوحيد الباقى عند أوديب ، فإن هذا الرجل إذا قال مثل ما تقول جوكاسته إن الذى قتل الملك جماعة لا فرد واحد فليس هو القاتل . أما إذا ذكر أن رجلا واحدا هو الذى قتل الملك فإن يكون القاتل غير أوديب . وهنا يبلغ صوفوكليس القمة فى تعليق أنظار المشاهدين على الموقف ، فلم يبق غير خيط واحد من الأمل ، وترسل جوكاسته فى طلب الخادم ويدخلان إلى القصر ثم يتحدث رئيس الجوقة فيتغنى بالطهر الذى من أجله شرعت القوانين العليا التى هبطت من السماء أو التى فيها يحيا إله عظيم لا تدركه الشيخوخة . ويدعو الآلهة أن يكون ما يقع من الأحداث ملائما لوحى الآلهة ، وألا يخرج الدين عن سلطانه الخالد ، وهو بذلك يصور غضب الجوقة لما كان من إنكار الملكة لصدق الوحى والكهانة . وما إن ينتهى رئيس الجوقة من حديثه حتى تدخل جوكاسته تحمل فى يديها بعض التيجان والطيب ، وتقرب من مذبح أبولون فتقرب إليه هذا القربان سائلة إياه أن يرفع عن أوديبوس الرجز وأن يحمل اليه الأمان وينقذه من الشر ، وبينما تقدم قربانها إذ يدخل رسول يسأل عن قصر الملك فتقابل به جوكاسته فقد جاء يعلن إلهها وإلى الملك أن سكان كورنته قد اختاروه ملكا عليهم بعد وفاة بوليبيوس الشيخ الذى تبناه بنفسه حتى شب ، فافترح جوكاسته للنبا وتذهب فى استدعاء زوجها أوديبوس لكى يسمع بنفسه من فم الرسول نبأ وفاة أيسه بوليبيوس . فىأتى أوديبوس ويرد إليه هذا البأ شيئا من الثقة ، ويحاول جوكاسته أن تقنعه بالعدول عن الخوف . من فكرة الاقتران بأمه فكثير من الناس اقترنوا بأمهاتهم فى أحلام الليل ، وهنا نلاحظ أن جوكاسته كانت تخشى من الحقيقة وتحب الواقع وتشتبه به ، فحينما نرى أوديب مشغولا بالحادثة التى تملك عليه كل شيء فلا وقت عنده

للتأمل في الواقع نرى جوكانسته تحاول أن تثني أوديب عن البحث عن حقيقته ،
وتغريه بالاستسلام للموقف ، ولكن الرسول لا يجعل هذا الموقف يطول فهو
قد جاء ليعلن إلى أوديب أن سلطان كورنتة ينتظره .

ولكن أوديب الذي ما يزال يخاف أن يتزوج بأمة يرفض الذهاب . فيعلم
الرسول أن أوديب يهدده وحي خطير من الآلهة ، وحي جعله ينفي نفسه من
مدينة كورنتة ، ويشاء القدر أن يكون هذا الرسول هو الذي تسلم أوديب إنه
ليس ابنا لبوليبيوس ، وإنما تسلمه من راع آخر وأتقذه من الهلاك بأن
أعطاه إلى بوليبيوس ، وما إن سمع أوديبوس هذا النبأ الجديد حتى صاح في
الناس أن يأتوه بهذا الراعي الذي كان يعمل عند لايبوس والذي أمر أن يحمل
أوديبوس إلى جبل وعر فتحاول جوكانسته أن تثنيه في ضراعة ، ولكنه يصرخ
في الناس أن يأتوه بهذا الراعي فتخرج جوكانسته باكية يائسة ، ويسخر أوديب
من كبرياء جوكانسته التي ظن أنها تستخذي من مولده الوضع فتردد الجوقة في
نشاط وفرح غناء تشيد فيه بأوديبوس الذي اعتبرته من نسل الآلهة متأثرة بما
سمعت من أقواله وفي هذا ترشيح بديع لماستكشف عنه الحوادث من خيبة الأمل ،
ولا يمضي وقت طويل حتى يقبل هذا الراعي الذي أرسل أوديبوس في
استدعائه .

أوديبوس —

إذا كان حقا على أيها الشيوخ أن أتوسم رجلا لم أره قط فإنني أظن أن هذا
المقبل هو الراعي الذي نبحث عنه منذ زمن طويل ، فإن شيخوخته التي بعد
العهد بها تلائم شيخوخة هذا الرسول ، على أني أعرف هذين اللذين يقودانه
فهما من خدمي . ولكنك أنت وقد رأيت هذا الراعي من قبل تستطيع أن
تنبأ بعلم ذلك .

رئيس الجوقة —

تعلم أنى أعرفه فقد كان ملكا للايوس وكان من أشد رعاته أمانة له ووفاء .

اوديوس —

سأبدأ بسؤالك أنت أيها الغريب الكورنتى أهذا هو الرجل الذى تتحدث عنه ؟

الرسول —

هو بعينه . إنك لتراه .

اوديوس —

أيها الشيخ أنظر إلى وأجب عن كل ما ألقى إليك من سؤال . . . أكنت فيما مضى من الدهر ملكا للايوس ؟

الخادم —

كنت عبده لم يشتري ، ولكنى ولدت ونشأت فى قصره .

اوديوس —

ماذا كنت تصنع ؟ وأى حياة كنت تحيا ؟

الخادم —

انفقت معظم حياتى راعيا للقطعان .

اوديوس —

فى أى مكان كنت تقيم ؟

الخادم —

كنت أقيم على جبل الكثيرون أحيانا وأحيانا فى بلد يجاوره .

اوديوس —

هذا الرجل أتذكر أنك رأيته هناك ؟

الخادم —

ماذا كان يصنع ؟ عن أى الرجال تتحدث ؟

أوديبوس —

عن هذا الذى تراه . ألقية قط ؟

الخادم —

لا أستطيع أن أجيب من الفور لأنى لا أذكر .

الرسول —

لا غرابة فى ذلك يا مولاي . لقد نسي كل شيء ولكنى سأذكر فى وضوح
وجلاء . أنا واثق بأنه عرفنى حين كان يرعى طائفتين من القطمان ، وكنت
أرعى طائفة واحدة ، وقد أقمنا معا على الكثيرون ثلاثة فصول من الربيع
إلى أن ظهر الدب . فلما أقبل الشتاء عدت إلى حظائرى وعاد هو إلى حظائر
لايوس . أهذا حق ؟ ألم تجر الأمور كما وصفت ؟ .

الخادم —

حقا ولكن هذا بعيد العهد :

الرسول —

والآن أتذكر أنك دفعت إلى صيبا لأرييه كما لو كان ابنى ؟

الخادم —

ماذا تقول ؟ لم تلق هذا السؤال ؟

الرسول —

ها هو ذا أيها الصديق ذلك الذى كان صيبا حينئذ ،

الخادم —

اتهلك الآلهة ، ألا تؤثر الصمت .

أوديوس —

لا تغضب عليه أيها الشيخ فإن الفاظك أنت هي الخليفة أن تثير الغضب
لا ألفاظه .

الخادم —

أى خطيئة اقترفت يا خير السادة .

أوديوس —

خطيئتك أنك لا تجيب بشيء عن أمر الطفل الذى يسألك عنه .

الخادم —

لأنه يتحدث عن غير علم ويضيع وقته .

أوديوس —

إن لم تجب طائعا فستجيب كارها .

الخادم —

إنى أقسم عليك بالآلهة ألا تعذبني ولا تشق على فإنى شيخ كبير .

أوديوس —

ألا تريدون أن تسرعوا فتجمعوا يديه خلف ظهره .

الخادم —

ما أشقانى ! فيم هذا العذاب ؟ ماذا تريد أن تعلم ؟

أوديوس —

هذا الصبي الذى يتحدث عنه : هل دفعته إليه ؟

الخادم —

نعم وددت لو مت فى ذلك اليوم .

أوديوس —

سينزل بك الموت إن لم تقل ما يجب أن تقول .

الخادم —

وأشد من ذلك تأكيداً أنى هالك أن تكلمت .

أوديوس —

يخيل لى أن هذا الرجل يريد أن يدور .

الخادم —

كلا ، لقد أنبأتك بأنى دفعت الصبي إليه .

أوديوس —

ومن تلقيت هذا الصبي ؟ أكان ابنك أم تلقيته من إنسان آخر ؟

الخادم —

لم يكن ابنى بل تلقيته من بعض الناس .

أوديوس —

من أى المواطنين من هنا ؟ من أى بيت ؟

الخادم —

بحق الآلهة يا مولاي لا تسلى عن أكثر من هذا .

أوديوس —

إنك ميت إن اضطررت إلى أن أعيد عليك هذا السؤال .

الخادم —

إذن فقد ولد هذا الصبي فى قصر لايرس .

أوديوس —

أولد لعبد من عبيده ؟ أم ولد له هو ؟

الخادم —

واحسرتاه ! هذا ما يفضلى أن أقوله .

أوديوس —

ويظننى أن أسمع . ومع ذلك يجب أن تتكلم .

الخادم —

كان يقال إنه ابن الملك ، ولكن فى القصر امرأتك تستطيع أن تنبئك بحليلة
الامر .

أوديوس —

هى التى دفنته إليك ؟

الخادم —

نعم أيها الملك .

أوديوس —

لماذا ؟

الخادم —

لأنك

أوديوس —

وأم ، تقدم على ذلك ؟ ما أشقاها

الخادم —

خوفا من وحي منثورم .

أوديوس —

أى وحي ؟

الخادم —

كان يقال إن هذا الصبي لو عاش لقتل أبويه .

اوديبوس —

ولم دفعته إلى هذا الشيخ ؟

الحادم —

إشفاقاً عليه يا مولاي . قددرت أن سيحمله إلى بلد آخر حيث يعيش هو .
وهو أنقذ حياته فكان ذلك مصدر شقاء عظيم . فلو قد صدق ما يقول
لكنت أشقى الناس وأنكدهم حظاً .

اوديبوس —

واحسرتاه ! لقد استبان كل شيء . أيها الضوء ، أيها الضوء لملى أراك
الآن للمرة الأخيرة . لقد أصبح الناس جميعاً يعلون ، لقد كان محظوراً
على أن أولد لمن ولدت له وأن أحيا مع من أحيا معه . وقد قتلت من لم يكن
لي أن اقتله .

(يسرع إلى القصر . ويذهب الراعيان . أما
الكورتى فإلى الشمال ، أما الآخر فإلى اليمين .
المقلب خال) .

يخرج اوديبوس وتغنى الجوقة غناءها الحزين ، لقد رمى اوديبوس فأبعد ،
لقد ظفر بالنعيم والمجد ، لقد أهلك تلك العذراء ذات الخالب الحجن ، لقد كان
قائماً في بيته كالبرج الشاهق يرد عنا الموت واليوم أى الناس يشقى
بما هو أشد إيلاماً من هذا . أى الناس يفرق في أمواج من العذاب أعنف من
هذا العذاب إن الآلهة يمتنون هذا الزواج الذى جعل لأديبوس من
أمه أولاداً ثم يدخل خادم فيعلن أن جوكاسته قد فارقت الحياة ،
لقد مضت ذاهلة حتى إذا عبرت البهو قذفت نفسها نحو سرير الزوجية مستأصلة
شعرها بكلتا يديها . أما اوديبوس فقد كان يهيم مضطرباً غائب الرشد يبحث عن
زوجته ثم هداه إليها في هذه الثورة إله لا أدري من هو هنالك بعث

صبيحة منكرة واندفع إلى الباب المعلق فيدير حديد المجوف ثم يقذف نفسه في الحجرة وهناك يرى امرأته وقد شنت نفسها ، فإيكاد الشقي يشهد هذا المنظر حتى يدفع من فمه زئيراً مروعاً، وينتزع المشابك الذهبية التي كانت قد اتخذتها زينة ثم يدفعها إلى عينيه قائلاً :

« ستظنان في الظلمة فلا تريان من كان يجب ألا تراه ، ولا تعرفان ما لا أريد أن أعرف بعد اليوم ، .

ثم يصبح بالخدم أن اقتحموا الأبواب المكي يظهر لأهل ثمينة جيماً قاتل أبيه ، ثم يدخل أوديبوس إلى المسرح دامياً وقد فقت عيناه ويتقدم متحسباً طريقه فيبحث شكااته الآلية إلى رئيس الجوقة مرسلًا صيحاته إلى أصدقائه أن يقودوه إلى مكان بعيد من هذه الأرض فقد أصبح موضوع البغض من الآلهة ومن الناس جميعاً ثم يدخل كريون فيناشده أوديبوس أن يقذف به بعيداً عن هذه المدينة حيث لا يراه أحد ولا يتحدث إلى إنسان ، ثم يضرع إليه أن يشفق على ابنتيه وأن يشملهما بعطفه، ويتوسل إليه في أن يدعوهما لكي يتحسبهما بيده فإذا بابنتيه تآتيان باكيتين من بعيد ويسمع صيحاتها فتهتد يداه باحثين عنها، ويتوسل إلى كريون ألا يخلى بينهما وبين البؤس والجوع وألا يسوى شقاءهما بشقاؤه. ثم يدخل اوديبوس إلى القصر يقوده كريون ، وتذبح ابنتاه والخدم وقد وعده كريون بأن ينفيه عن هذه الأرض .

وهكذا تنتهي مأساة هذا البطل العظيم الذي كان عليه أن يتلقى ضربة القدر المحتومة ، أن ينزل بنفسه تلك الفظاعة وأن ينتهي بطلا كما بدأ بطلا .

وسواء أكان المشهد الأخير والتصوير الأخير للمأساة هو الذي يبرز الفاجعة ويؤكد لها أم كان بناء المأساة كلها أو روحها هو الذي يتضمنه

ويبرزه فإن المأساة اليونانية تحمل إلينا مفهوما من مفاهيم العقل الإنساني ومن تجربته ، وهي تصنع ذلك بأن تظهر لنا أن ما يعانيه الإنسان إنما هو نتيجة مباشرة لكونه إنسانا وليس إلها .

ولعل أروع ما في مأساة صوفوكليس الخالدة هو تلك القوة الدرامية الهائلة المنبعثة من ذلك التكتيل للحركة والتكديس للحوادث في تلك الوحدة الوثيقة والحيز الضيق ^(١) ، فكتاب المأساة اليونانية لا يهتم أن يعرض الأحداث لمجرد كونها أحداثا ، كما لا يهتم أن يدرس الشخصية لمجرد كونها شخصية ، فالحبكة الفرعية أو ما يمكن أن يتفرع عن الحادثة الرئيسية من فروع أمر يتجنبه مؤلف المأساة اليونانية . فليس فيها شيء يمكن أن يضيفه المؤلف إلا ما تتطلبه الحادثة الرئيسية وما يكون منها بسبب مباشر ، كما لم يحاول أحد أن يستخدم المشاهد الثانوية التي من شأنها أن تجعل الحدث الرئيسي يظهر جنبا إلى جنب مع أحداث الحياة العادية والتي ، كان يستعملها شكسبير ويستعين بها في التأثير التراجيدي .

إن الشيء الوحيد الذي كان يظهر إلى جوار الحدث الرئيسي في المأساة اليونانية هو نشاط الآلهة أو إن شئت فسمه القانون العام لهذا العالم . والآخر الفني لهذا التركيز هو السرعة والحسم والتطور الواضح لفكرة المأساة ، وبعد فها الحكمة الكبيرة من وراء تعرض هذه الشخصية التعسة في هذه المأساة لكل هذه الآلام ؟ أو بعبارة أخرى لماذا استحق أوديب أن ينتهي به الأمر إلى هذه النهاية المفجعة وهو الإنسان الذي قاده القدر على غير علم منه إلى ما اقترفه من فظائع ؟

هذا هو ما يجيب عنه برنارد نوكنس Bernard Knox في تحليله الرائع لشخصية أوديب ومأساته في المقال التالي .

(١) توفيق الحكيم في مقدمة كتابه أوديب الملك .

تحليل برنارد نو كس لشخصية أوديب (١) وتفسيره لمأساته

أن شخصية أوديب لصوفوكليس ليست مجرد عمل فنى كبير لشاعر عظيم ،
ولست كذلك شخصية كلاسيكية تمثل العصر الذى نشأت فيه فحسب ، بل أن
أوديب هو إلى جانب ذلك واحد من سلسلة طويلة من أبطال التراجيديات
الذين يعتبرون جميعا رموزا لطموح الإنسان وبأسه ، وتصويرا للموقف الإنسان
الحقيقى ، ومكانه فى هذا العالم ، .

تظهر لك هذه المشكلة الأساسية فى السطور الأولى من مسرحية « أوديب
ملك » ، لصوفوكليس ، وذلك من خلال كلمات كاهن زوس عندما وجه خطابه إلى
أوديب فى مطلع المسرحية ، وقد استطاع الكاهن أن يحدد فى هذه الكلمات
وجهة نظره ونظر الشعب فى شخصية أوديب منذئذ ، وحاكما المطلق ،
وقصارى أملها فى إنقاذ المدينة من الطاعون المهلك الذى أحاق بها .
يقول الكاهن :

« انا نلتمس معونتك ، لا باعتبارك رجلا مساويا للآلهة ، ولكن باعتبارك
الأول بين الناس جميعا ، هلم يا أحكم الناس أصلح أمر المدينة » .

إذا تأملنا هذه العبارة الأخيرة التى وصف بها الكاهن أوديب فسنرى أن
الجزء الأخير منها حقيقة لا سبيل إلى الشك فيها أو إنكارها ، فأوديب
ملك ثية هو حاكمها المطلق ، وكلمة Tyrannos اليونانية ليست مرادفة

(١) هذا المقال من أروع ما قرأنا فى تحليل الشخصية وتحليل المأساة ، وهذه الدراسة
تضمن تحايلا للشخصية فى الروايتين مما « أوديب الملك » و « أوديب فى كورينا » .

فى المعنى لكلمة Tyrant الانجليزية التى هى بمعنى طاغية ، كما أنها ليست مرادفة لكلمة King التى بمعنى ملك . إن كلمة Tyrannos تعنى الحاكم المطلق الذى قد يكون حاكما شريرا ، وقد يكون حاكما خيرا كما هو الحال عند اوديب . ولكنه فى كلا الحالتين ليس هو الحاكم الذى ظفر بالسلطان بطريق الوراثة . ولكن بطريقة بطولية ترجع إلى تفوقه وامتيازه ، وهو ليس ملكا لأن نجاح الملك مقرون بمولده ، أما الحاكم المطلق فنجاحه مقرون بملكات الحاكم العقلية ، وقدراته .

وصف اوديب تلك السلطة المطلقة فى المسرحية بأنها « الجائزة التى تنال بالأموال والجاهير » . ولعل العنوان الذى اختاره صوفوكليس لمأساته « اوديب الحاكم المطلق » هو أشد العبارات وأقواها تهكما فى المسرحية ، فإن اوديب كما هو معروف ليس هو الحاكم المطلق الذى جاء من خارج المدينة وظفر بسلطانها ، ولكنه ، وإن خيل إليه أنه آت من الخارج ، هو الملك الشرعى لثيبه لأنه ابن لايوس الملك السابق لثيبة . وهو فى الحقيقة لا ينبغي أن يسمى ملكا بالمعنى الكامل لهذه الكلمة إلا بعد أن يكشف النقاب عن حقيقة وعن مولده . ولعله من الملاحظ أن الجوقة لم تطلق عليه هذا اللقب « لقب الملك » إلا فى النشيد الكبير الذى غنته عقب معرفة اوديب لنفسه ، « دعوناك الملك الخير ، وقدمتا لك أعظم الشرف ، وجعلناك صاحب الأمر والنهى » ،

غير أن كلمة Tyrant ما يزال لها مغزى أكبر وأوسع من ذلك . فأوديب فى هذا النشيد بعينه هو مثال أو نموذج للناس جميعا . فحقيقة كونه حاكما ظفر بالحكم بمجهوده الذاتى ، وحقيقة كونه يحقق المثل الإغريقى للنجاح المكتسب بالذكاء والسمى الفردين جعلت فى اوديب رمزا صالحا للإنسان المتحضر الذى بدأ يعتقد ، فى القرن الخامس قبل الميلاد ، بأنه يستطيع أن

يستحوذ على السلطان في الاقليم الذى يعيش فيه ، ويصنع مصير نفسه بنفسه ،
ويصبح فى الحقيقة مساويا للآلهة أو نظيرا لهم .

تقول الجوقة فى نشيدها الذى أشرنا إليه منذ لحظة :

« لقد رمى أوديب قوسه إلى ما لم يصل إليه أحد ، لقد ظفر بالنعيم والجد ،
أى زوس ! لقد أهلك تلك العذراء ذات الخالب الحجن والأغاني الغامضة ،
ولقد كان قائما فى بلدنا كأنه اليرج الشاهق ، يردعنا الموت ... » .

أصبح أوديبوس حاكما مطلقا منذ اللحظة التى أجاب فيها على اللغز الذى
القاء عليه « أبو الهول » . أجاب على هذا اللغز دون أن تعينه عليه الأنبياء أو
توحى به إليه الطير ، أو تشير عليه به الآلهة ، واعتمد على ذكائه وحده ،
واستطاعت إجابته هذه أن تظفر له بمدينة ثيبة وملكتها ، وكانت الإجابة على
اللغز كلمة واحدة هى « الإنسان » ، الذى قال عنه بروتاجوراس السوفسطالى
« أنه مقياس جميع الأشياء » .

هذه الجملة المشهورة لبروتاجوراس هى خلاصة للروح التفاؤلية والنقدية
التي سادت التفكير اليونانى فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد . الإنسان
هو مركز العالم ، يستطيع ذكائه أن يتغلب على جميع العقبات وهو سيد مصيره ،
والحاكم الذى استحوذ على السلطان بذاته ، ولديه من القدرة ما يخول له الظفر
بانهجاح والسعادة كاملتين .

ولذا رجعنا إلى مأساة أنتيجون التى كتبها صوفوكليس قبل أن يكتب
روايته عن أوديب نرى الجوقة فى مأساة أنتيجون تشير فى أحد أناشيدها إلى
هذا « الإنسان » الغازى المنتصر فتقول « كثيرة عجائب الدنيا وأهوالها ، ولكن
ليس ثمة شئ أشد عجبا ولا هولا من « الإنسان » ، لقد غزا البحار وعبرها
وهى مضطربة تبيض أمواجها من حولا ، وهو الذى أخضع لسلطانه الأرض
واستخدم الخيل والمحراث ليمزق جوفها ، وهى الإلهة الجليلة ... » .

والإنسان ، كما يقول النشيد ، لم يسيطر على الأرض وحدها ، وإنما امتد سلطانه على الطير فأوقعها في ثأيا شباكه ، وذلل بمهارته أشد الحيوانات بأساً ووحشية ، وافترس من أسماك البحار ما لا عدده ولا حدود . استطاع أن يصنع كل هذه المعجزات بماذا ؟ « بالمعرفة والمهارة الفنية » تقول الجوقة :

« تعلم المنطق ، وعرف مذاهب الريح ، وأدرك سلطان القوانين ، وذلل بمهارته أشد سكان النباتات ووحشية » وعرف كيف يحمي مساكنه من سهام البرد والرطوبة ، سير كل شيء بتجاربه ، ووجد في الحيل ما يتقى به أحداث الزمان ، واكتشف ما يحول بينه وبين أشد العلل قسوة وفتكا ، الموت وحده هو العلة التي لم يستطع أن يجد منها محيصا ، إن مهارته وافتتانه ، واكتماله ، قد بلغت ما لم يكن يخطر على ذهن أحده .

تصور لك هذه الأناشيد إلى أي حد ارتفع سلطان الإنسان الذي علم نفسه بنفسه ، وسيطر على المدن بقوته ، واستحوذ على شتى العناصر وعلى الحيوانات وعلى ما تضمنته الحضارة من علم وفن . وواجه المستقبل بمصادر الثروة .

هذا « الإنسان » الذي صورته عبارات الكاهن في أول المسرحية ، وهذا « الإنسان » الذي حدثنا عنه الجوقة في مأساة أنتيجون ، هو أصدق وصف ينطبق على شخصية أوديب كما يظهر للقارىء والمشاهد من مطلع المسرحية .

ولمست عبارات هذا النشيد وحده هي التي تهدف إلى تصوير أوديب بهذه الصورة البطولية التي يرى فيها الإنسان في أكل صورة على الأرض ، فإن شخصية أوديب محدودة في المسرحية بجميع الاصطلاحات والعبارات التي جاءت على لسانه هو والتي جاءت على لسان من خاطبه ووصفه ، ونحن إذا عدنا لتتبع الأوصاف التي خلها صوفوكليس على شخصية أوديب سواء صدرت هذه

الأوصاف من أوديب نفسه أو من غيره من شخصيات الرواية فسنجد أن جميع هذه الأوصاف لن تخرج عن هذا المعنى الذى حدثنا به نشيد الجوقة في مأساة أنتيجون . فجميع صور المسرحية واستعاراتها وتشبيهاتها تتألف في إعطائنا هذا النموذج الفذ من الانسان ، فقد خلعت عليه المسرحية أوصافا شتى فهو الذى يدير دفة الحكم وهو قاهر البر والبحر ، وهو الذى يحرق الأرض ويفلحها ، وهو صائد الوحوش ، وسيد الكلام والفكر ، والمكتشف ، والمشرع ، والطبيب . ولم يقف الأمر عند هذا ، فقد واجهت المسرحية أوديب بمعضلة عقلية بالغة التعقيد والصعوبة ، ورأيناه وهو يحاول إخضاعها لسلطان عقله باحثا لها عن حل . وعرفنا كيف استطاعت لغة المسرحية أن توحى إلينا بشيء من المقارنة بين منهج أوديب ، وهو يبحث عن حل لمعضلته ، وبين مناهج العلوم والفنون التى استطاع لإنسان ذلك العصر ، بفضلها أن يكون الحاكم المطلق لذلك العالم .

لقد كانت المشكلة التى واجهت أوديب في أول الامر مشكلة تبدو عادية ويسيرة ، وكانت تملخص في هذا السؤال : من هو قاتل لايوس ؟ غير أن المشكلة اليسيرة هذه لم تلبث بعد قليل من التحرى والاستقصاء أن تحولت إلى مشكلة أخرى ولم يعد السؤال : من هو قاتل لايوس ؟ وإنما أصبح : من هو أنا ، ولكي يجيب أوديب على هذا السؤال كان لا مفر له من أن يستعين بالناس والآلهة معا . ولم يكن جواب هذا السؤال بالشئ الذى يتوقعه ، فقد انقلب الموقوف رأساً على عقب ، واقتضى هذا الانقلاب تحولا شاملا وسريعا في وضع أوديب ذاته ، انقلبت الصورة إلى عكسها تماما ، فبعد أن كان أوديب البطل الأول أصبح المجرم الأول ، وبعد أن كان أحق الناس بالاحترام والحب أصبح أشد هم ضعة وأجدرهم بالمقت . وهذا هو ما سماه ارسطو في كتابه « الشعر » وهو بصدد الحديث عن مأساة أوديب « بتحول الحدث إلى عكسه ، وقد اقتضى هذا تحولا في

موافق الممثلين فبعد أن كان أوديب يستنزل اللعنة على قاتل لايرس أصبح يستنزل اللعنة على نفسه ، غير أن هذا الانقلاب في الأوضاع ، أو هذا التحول إلى العكس ، كما سماه أرسطو لا يقتصر على أحداث الرواية وحدها وإنما يتضح لك كذلك من الصور الفنية التي اعتنت الرواية بإبرازها والتي تحدد لك شخص أوديب باعتباره مثلاً للروح المكتشفة الناقدة لعصره . وعندما أتيح لهذه الصور الفنية أن تكشف عن مدلولاتها ، وأن تفصح عن مكنوناتها ، وجدنا المحقق قد تحول إلى متهم ، والصائد إلى فريسة ، والطبيب إلى مريض ، والمشرع إلى مجرم ، والكاشف عن الحق إلى الشيء الذي كشف الحق عنه ، والذي أطلق سراح وطنه إلى الشيء الذي أطلق سراحه .

يقول الرسول لاوديب : « فككتك وأطلقت سراحك وكانت قدماك قد تقبنا من كموبها » .

وجدنا الذي كان يدافع عن الجريمة يتحول إلى من هو في حاجة إلى الدفاع عن نفسه ، ووجدنا الملك يتحول إلى رعية والملم لا يتحول إلى تلميذ فحسب بل يتحول إلى الشيء الذي هو موضوع الدراسة ، إلى النموذج . هذا هو تحول الحدث إلى عكسه أو هو تحول الإيجاب إلى السلب .

ورأينا الكلمات الأولى التي استهل بها الجوقة نشيدها في مسرحية أنتيجون والتي أشرنا إليها منذ لحظة ، والتي وصفت الإنسان الذي يمثله أوديب بأنه قائد الدقة الذي يدير سفينة الحكم . رأينا هذه الكلمات قد تحولت على لسان تريسياس إلى تقيضها ، فقد نعت تريسياس أوديب بأنه «سيرسو بسفينته في شاطئ مجهول» ورأينا الجوقة في مسرحية أوديب تصفه كذلك بأنه « سوف يرسو في نفس المرفأ العظيم الذي آوى والده من قبل » ثم تتساءل الجوقة « كيف استطاع حرث أيه أن يحتمله في صمت طول هذا الوقت » .

هذا التحول إلى العكس هو أبرز ما في الحركة المسرحية للمساة ، وهو يسير موازيا للصور الفنية ولأفعال الممثلين . إنه سقوط الحاكم المطلق الذى كان قابضا على زمام السلطة وكان فى نظر نفسه مساويا للآلهة ونظيرا لهم .

ولقد استطاعت العبارات التى جاءت على لسان السكاهن فى أول المسرحية والتى جعلت أوديب فى صورة ترمز للذكاء البشرى وتمثل ما حققه إنسان العصر من نجاح ، استطاعت هذه العبارات أن تتكاثر وأن تولد العديد من الصور التى صاحبت تطور الأحداث وسارت جنبا إلى جنب مع التحول الذى أصاب بطل المساة . فأوديب لم يكن فقط مدير الدفة ، وحارث الأرض والمكتشف ، والمشرع ، والمحرر ، والطبيب . وإنما وصف إلى جانب ذلك بصفات حملت معانى أخرى غير المعانى التى سبقت وخلعت على أوديب صفة الماهر فى حل الألغاز والأحاجى وجعلته ضليعا فى العلوم الرياضية والحسابية ، وهذه الصفات الجديدة تبرز لنا جانبا آخر من جوانب الإنسان الملك والحاكم المطلق ، ولا يخفى علينا أنه من الأسباب التى مهدت لبطولة الإنسان فى ذلك العصر وبلوغه شأوا بعيدا فى الحضارة أنه استطاع أن يجيد حساب الأرقام وأن يستفيد منه فى بناء حضارته على أساس من علوم الرياضة والحساب . ولعلنا لا ننسى أن من بين الكلمات التى كان يعجب بها أوديب كلمة مقياس أو معيار Measure وهى استعارة لها مدلولها إذا اقترنت بما للدلول الحسابى من قيمة ترتبط بحضارة العصر ورقية.

وإذا رجعنا إلى المسرحية رأينا ترميزا فى أحد مواقفه مع أوديب يسخر منه قائلا : « ألسنتك بطبيعتك ماهرا فى حل الألغاز » . كما لا ننسى أن اللغز الذى طرحه الحيوان المهلك القائم على صخرة قريبا من مدينة ثيبة على أوديب والذى كان يلقي به على كل من مر به فإن لم يحله عدا عليه الحيوان فافترسه ، لا ننسى أن هذا اللغز الذى وفق أوديب إلى حله على الفور لغز قائم على الأرقام الحسابية

« ما هو الحيوان الذى يمشى فى الصباح على أربع ، وفى الظهر على اثنتين ،
وفى المساء على ثلاث ؟ » .

ثم عد بعد ذلك إلى بروميشيوس فى مسرحية ايسكلوس الذى يمثل قمة
التحضر فى الحياة البشرية فسترى أنه كان يعتبر الأرقام وحسابها من أولى المنح
التي منحها للإنسان يقول « والأرقام كذلك اخترعتها فكانت أبرز اختراع
وصلت إليه الإنسانية »

ونحن لا ننسى أن الحضارة التي نشأت على ضفاف النيل فى العصور القديمة
استطاعت أن تمكن الإنسان ، بفضل العلوم الرياضية والحساب ، من معرفة
تحركات النجوم وحساب الوقت . وعرفنا من تاريخ صوفوكليس أنه اطلع على
تاريخ هيرودوت وعرف منه العمليات الحسابية التي نتج عنها بناء الأهرام .

وتعود إلينا كلمة « معيار أو مقياس » مرة أخرى فى عبارة بروتاجوراس
المشهورة « الإنسان هو مقياس أو معيار جميع الأشياء » . وفى روايتنا هذه قد
عرف مقياس الإنسان الحقيقى عرف مقياسه الصحيح .

فالمسرحية مليئة بالأقيسة والمعادلات بعضها ناقص وبعضها زائف ، غير أن
المعادلة الختامية للمأساة قد أطلعتنا على حقيقة صارمة مؤداها أن الإنسان ليس
مساويا للآلهة ولكنه مساو لنفسه فقط ، لقد ساوى نفسه فى نهاية المأساة لا فى
بدايتها وذلك لأن فى المأساة أوديبين لا أوديبا واحدا .

الأول هو هذه الشخصية البطولية التي ظهرت أمامنا فى الفصول الأولى من
المأساة ، الملك ذو الثروة والسلطان ، والملك ذو الطاقة الخارقة والعقل النافذ
الذين أوجدا موضوع البحث فى الحقيقة ، والثانى هو موضوع البحث ذاته ، هو

هذه الشخصية التي انتهكت أقدس المقدسات وارتكبت أنكر الفواحش وهي قتل أحد الابوين أو كليهما .

إنه أكثر الناس استحقاقا للعة . وحتى قبل أن يكتشف الاول منها الثاني وقبل أن يكشف أوديب البطل الستار عن أوديب القاتل كانا مشتركين ومعروفين بنفس الاسم الذي أطلق على كل منهما « أوديب » . أوديب أومتورم القدم ، وهي كلمة تؤكد معنى التشويه الذي وسم جسد الملك العظيم وهو تشويه حاول أوديب نسيانه ، ولكنه لا يفتأ يعيد إلى الذهن دائما صورة المنبرذ الذي ألقي به على جبل الكتيريون وهو موثق القدمين ، إن هذا الطفل المنبرذ الذي أصبح أوديب العظيم قد صار بعد قليل الرجل المنبرذ الذي نفى نفسه عن المدينة . ثم عد بنا مرة أخرى إلى كلمة أوديب « أومتورم القدم » ، فسترى أن الشق الثاني منها وهو كلمة « القدم » مستخدم على طول المأساة في عبارات ساخرة قصد بها استرجاع صورة أوديب الثاني إلى الذهن ، يقول كريون : « إن أبا الجول قد اضطرنا أن نشغل بما يقع تحت أقدامنا من أمور » .

ويقول تريسias : « وستصيبك اللة ذات القدم المحيفة من أيك وأمك ،

Dread footed Curse

وتردد الجوقة هذه الكلمة من وقت لآخر في أناشيدها فتقول :

« دعوا قدم قاتل لاوس تتحرك أو تفر »

« إن القاتل رجل منبرذ وذو قدم مهملة »

« إن قانون زوس لذو قدم عالية »

« إن الرجل ذا الكبرياء ليسقط إلى مصيره المحتوم حيث لا يستطيع أن يحرك قدمه » وهكذا نرى أن تكرار كلمة القدم (التي هي الشق الثاني من

كلمة أوديب) على هذه الصورة الساخرة في جميع هذه العبارات ليس من قبيل المصادفة، وإنما هو محاولة لاستحضار صورة أوديب المجهول إلى المسرح وكشف النقاب عنه . وإذا تركنا الشق الثاني من الكلمة ورخنا للشق الأول منها وهو كلمة Oidi بمعنى متورم نلاحظ أن كلمة Oida كذلك تساوى بالعربية « أنا أعرف » .

وهذه الكلمة ، كلمة المعرفة واشتقاقاتها كثيرا ما خرجت من فم أوديب في المسرحية، فإن معرفته هي التي جعلته حاكما مطلقا ، وهي التي جعلته واثقا من نفسه وحازما ، المعرفة هي التي جعلت الإنسان في هذه المكانة التي وصل إليها ، جعلته سيد العالم .

وكلمة Oida بمعنى « أعرف » ، أو « أنا أعرف » ، ترد في الرواية بنفس المعنى الساخر الذي تردت به كلمة « قدم » ، وأحيانا ما تفصل الكلمة في استعمالها إلى أقصى درجات التورية .

خذ مثلا الموقف الذي جاء فيه الرسول لينبيء أوديب بأن أباه بوليبيوس قد مات ، فقد أخذ هذا الرسول يسأل الناس الواقفين أمام قصر أوديب عن الملك بهذه الكلمات :

« أيها الغرباء ! هل فيكم من يستطيع أن ينبئني »

« أين يكون قصر الملك أوديبيوس »

« أنشروني بنوع خاص أين الملك ذاته إن كنتم تعرفون »

وتنتهي الأسطر الثلاثة في الأصل اليوناني بالكلمات الثلاث الآتية :

OMIDIPOU ومعناها تعلمون أين

OEDIPOU ومعناها أوديب

ISTHOPOU ومعناها تعرفون أين

هذا المثل من أصدق الأمثلة على قدرة صوفوكايس على استعمال اللغة استهلالا
لإيجائيا بالغ الروعة، فليس ثمة شك في أن الكاتب قد قصد من هذه الأسطر الثلاثة
أن تنتهى هذه النهايات دون سواها ، وليس من شك كذلك في أن الكاتب قد
راعى أن يعقد بين هذه الكلمات الثلاث علاقة تشتمل على هذا المضمون الإيجائى
الذى يرمز إليه اسم أوديب بشقيه اللذين تحدثنا عنهما .

ومن ثم فإنك ترى أن المعادلة التى تنبنى عليها المأساة موجودة فى شكل رمزى
فى اسم البطل ، هذه المعادلة التى سوف يقوم أوديبورس على حلها فى النهاية . كما
أن اسم البطل بشقيه قد استخدم فى الرواية بطرق إيجائية قصد بها إبراز العلاقة
التي تربط بين أوديب الطفل ابن لا يوس المتورم القدم وبين أوديب الحاكم
المطلق والعارف بكل شئ .

أما كلمات كاهن زوس فى أول المسرحية فقد كانت تشير إلى معادلة من
نوع آخر وذلك عندما توجه إلى أوديب بقوله « لنأنا نضرع اليك أيها الملك ،
لا باعتبارك رجلا مساويا للآلهة ، إن هذا القول فى الحقيقة تحذير ، والتحذير
لازم هنا ، فى أن أوديب كان يتسم فى المشاهد الأولى من المأساة بسمه التقوى
والورع ، إلا أن تقواه لم تكن من النوع العميق الجذور . وإذا كان كاهن زوس
لم يساو بين أوديب وبين الآلهة فى البداية السابقة فإنه عقد فى الجزء التالى من
حواره معادلة من نوع آخر وذلك عندما طلب من أوديب أن يساوى بين
نفسه الآن وبينها عندما أنقذت ثيبة من أبى الهرول :

« لقد أنقذتنا فيما مضى فكن اليوم كما كنت أمس »

هذه هى أول إشارة فى المسرحية لموضوع المقابلة بين شخصى أوديب ،

فعبارة السكاهن كما ترى تتضمن الإشارة إلى شخصيتين متناقضتين أو قل تتضمن التمييز بين أوديب الذى فشل فى إنقاذ المدينة من الوباء المهلك الذى أحاق بها وبين أوديب الذى أجاب على لغز أبى الهول فأنقذ المدينة منه ، إن عليه اليوم أن يجيب على لغز آخر غير أن الإجابة على هذا اللغز الآخر لن تكون سهلة كالإجابة على اللغز الأول، وذلك لأن حل اللغز الجديد لن يهل أوديب مساويا لهذا الشخص الغريب الذى جاء إلى ثيبة فالتقى بأبى الهول عند أسوار المدينة وصرعه وأصبح الحاكم المطلق ، ولكنه سيجعل أوديب يعود إلى شخصه الحقيقي ، إلى أوديب ابن الملك لايرس والملكة جوكاسته .

ولقد كرر أوديب لفظة «التساوى» أكثر من مرة فى حوارهِ ، يقول مجيبا على كلمات الكاهن زوس: «لست أجهل أنكم تألمون جميعا، ولكن ليس منكم من يتساوى أله بألمى..» ثم يذكر «القياس» بعد ذلك وهى كلمته المفضلة عندما يستأخر مجيبا كريون فيقول: «لقد طالت غيبته إذا قست الأيام التى مضت منذ فصل عن المدينة.» ثم يضيف قائلا: «إننى قلق عليه فقد تجاوزت غيبته ما كنت أحسب لها من الوقت.» فهذا هو أوديب الذى يعتمد على الحساب والقياس وتلك هى خطته التى سوف تقوده إلى معرفة الحقيقة ، فإن حساب الزمن والمكان وقياس الأعمار والأرقام والأوصاف ومقارنة بعضها ببعض هى أدواته التى سوف تعينه على حل المعادلة الأخيرة وعلى التحقق من شخصية القاتل ، قاتل لايرس . وليس من شك فى أن العملية الحاسمة الدقيقة التنظيم التى اكتشف أوديب بواسطتها الطريق إلى الحقيقة هى عملية العقل البشرى فى أكثر من ناحية . إنها عملية رجل القانون الذى يتقصى آثار المجرم حتى يكشف عن حقيقته ، وهى كذلك عملية الطبيب الذى يحاول أن يجمع لديه من أعراض المرض وعلاماته ما يكشف له عن أصل العلة ونوعها . وهى كذلك عملية تقترن بعمليات فرويد فى تحليل النفس ، وهى فوق كل ذلك

عملية حماية سوف تقترن بالمعادلة الحقيقية التي تثبت صحتها .
وتؤكد الطبيعة الحسابية للمشكلة منذ دخول كريون في المشهد الأول
عندما يقول :

« لم ينج من رفاق لا يوس إلا رجل واحد ولم يكن لديه ما يقوله إلا
شيء واحد » ، فيرد عليه أوديب قائلاً :

« ما هذا الشيء الواحد؟ » ، هو أن من قتل لا يوس ليس رجلاً واحداً بل جماعة
من الناس. ، مثل هذا القول يبدو وكأنه مسألة حسابية يأخذ أوديب على عاتقه
حلها . غير أن الجوقة التي تظهر على المسرح في ذلك الوقت لم يكن لديها هذه الثقة
التي عند أوديب ، وكان كل ما يشغلها هو التفكير في هذا الوباء الذي انتشر في
المدينة ، والذي أخذت تتغنى به في يأس . غير أنها في أثناء غنائها تحدثنا عن هذا
الوباء في أسلوب مجازي يستعمل نفس التعبير الحسابي الذي استمعنا لمثله عند أوديب
وعند الكاهن من قبل ، قالت الجوقة : « واحسرتاه ! إنى لأحتمل آلاماً لا تحصى » .
ثم تقول بعد ذلك بقليل « وجعلت المدينة وقد فقدت أبناءها بغير حساب
تهلك ويلح عليها الدمار في غير رحمة ولا رفق » .

وهكذا ترى أن الرواية لا تطالعك منذ بدايتها بالحدث الرئيسي لحسب وإنما
تطالعك إلى جانب هذا بهذه العبارات المجازية التي تتردد عن قصد ... وعندما
يدخل تريسias تبدأ هذه العبارات المجازية بالتطور والكشف عن امكانياتها
بشكل واضح . يقول تريسias وهو في عنفوان غضبه :
« مهما تكن ملكاً فإن من حق أن أكون مساوياً لك » ، في شيء واحد على
الأقل ، وهو أن تعطى لى نفس الفرصة في أن أرد عليك بمثل ما وجهت إلى
من كلام » .

صحيح أن ترسياس شيخ ضرير ولكن أوديب سوف يصبح في النهاية مساويا لترسياس في هذه الآفة، وذلك عندما يفقد بصره عند نهاية القصة، ولكن ترسياس لا يكتفى بما قاله وإنما يزيل على ذلك قوله «لأنك تجهل أيضا هذه الشرور الكثيرة التي تحيط بك ، والتي ستدرك إلى أصلك وتجعلك مساويا لنفسك وأبنائك » .

هذه المعادلة الحسابية التي وردت على لسان ترسياس ليست هي المسألة الحسابية التي وردت على لسان كاهن زوس ، فلم يكن ترسياس يعنى بكلامه أن يساوى بين أوديب الحاضر وأوديب الذي صرع أبا الهول كما جاء في وصف الكاهن زوس له . وإنما أشار ترسياس إلى شيء أبعد عما أشار إليه كاهن زوس . فقد أراد أن يقول إن أوديب ابن بوليبيوس وميروبا هو نفس أوديب ابن لايرس وجكاستة . وهذا هو معنى كلمة «تجعلك مساويا لأبنائك ، ذلك أن أوديب هو في الحقيقة أخ لأبنائه وبنااته . ولقد أبان ترسياس عن الغموض الظاهر في هذه العبارة عندما ربطها بقاتل لايرس المجهول فقال :

« ان الرجل الذي تبحث عنه موعدا منذرا لأنه قتل لايرس ، مقيم هنا على أنه غريب وسيعرف الناس أنه من أهل ثيبة ، ولن يستمتع بهذا الاستكشاف . لأنه يرى ولكنه سيفقد بصره ، لأنه عظيم الثراء ، ولكنه سيأكل القوت ليعيش وسيسعى على قدميه إلى منفاه ملتصقا بطريقه بعصاة سيعلم الناس أنه في الوقت نفسه أب وأخ للصبيّة الذين يعيشون معه ، وأنه زوج وابن للسراة التي ولدته ، وأنه قد اقترن بزوجة أبيه بعد أن قتل أباه اذهب إلى قصر ك وفكر في هذا كله ، فإذا أثبت على الكذب فقل حينئذ إن الكهانة لا تعلمني شيئا » .

وهكذا ترى أن ترسياس ، قد اقتبس نفس العبارات والاصطلاحات التي يستعملها أوديب وألقى بها في وجهه . غير أن هذه المعادلات التي أنشأها

تريسياس والتى سوت بينه وبين أوديب من ناحية وسرت بين أوديب وأبنائه من ناحية أخرى ، كانت فوق مستوى فهم أوديب فلم يدركها على حقيقتها بل ألقى بها عرض الحائط واعتبرها من قبيل المذيان والخلط اللذين يصدران عن متأمر فاشل ، حتى إن الجوقة نفسها رغم انزعاجها لما سمعته من تريسياس ، رفضت أن تقبل اتهامات الكاهن ، وصممت على أن تقف إلى جانب أوديب .

وبعد خروج تريسياس النبى يدخل كريون السياسى ، وإذا كان أوديب قد واجهه في مقابلته لتريسياس ذلك الشيخ الضير الذى يبصر الأشياء ، يوحى من عالم آخر فإنه لن يجد ذلك عند كريون . ذلك أن كريون لا يتسم بصفة النبوة التى يتسم بها تريسياس ، شأنه فى ذلك شأن أوديب ، لأنها يتحدثان نفس اللغة . ومن هنا كان عراكا بين رجلين يستخدمان نفس الأساليب ، فيستخدم كريون منهج المحاسبين فى رده على أوديب . يقول كريون : إليك جوابا مساويا ، ويقول : إذا قيس الزمن الذى مضى بعد مقتل لايوس فهو بعد زمنا طويلا ، ويقول كذلك : « لقد تساويت أنت وجوكاستة فى حكمكما لهذا البلد ، وأخيرأ يقول : « ألسن ندا لكما وأنا ثالثكما ؟ » .

والحقيقة أن كريون ليس مساويا لأوديب فى الملاحظة الراهنة ، ذلك أن كريون ما يزال الآن تحت رحمة أوديب يستميل منه الإصغاء إليه ولكن أوديب بعد قليل وقبل نهاية المسرحية سوف يطلب الرحمة من كريون ، وسوف يتوسل إليه أن يكون رفيقا بابنتيه ، وسوف يستخدم أوديب فى هذه اللحظة نفس أسلوب المقابلة والتسوية عندما يقول لكريون : « لا تسوين شقاها وشقاى » .

وبتدخل جوكاسته لإصلاح ذات البين بين أخيها كريون وزوجها أوديب
نلاحظ أن البحث الذي يجريه أوديب لاكتشاف قاتل لايرس يتحول إلى اتجاه
جديد . وعندوا حاولت جوكاسته أن تهديء من نفسية أوديب وأن تقلل من
أهمية ما قاله الكاهن تريسياس ، ذهبت في دفاعها عن أوديب إلى اتهام فن الكهانة
بصفة عامة ، واتخذت على سبيل المثال تلك النبوءة التي لم تتحقق ، والتي كانت قد
ألقيت فيما مضى إلى لايرس ، وأنذرته بأنه سوف يقتل يسد ابن يولد له من
جوكاسته ، ومع ذلك فقد أكد الناس جميعا أن الذي قتل لايرس جماعة من
المصرص ، قتلوه منذ زمن بعيد عند طريق ذات ثلاث شعب .

ولذلك وجهت جوكاسته نظر أوديب إلى عدم الاحتفال بمثل هذه النبوءات،
غير أن أوديب في هذه اللحظات لم يكن يعني بكهانة الكهان ولم تكن تشغل
هذه النبوءات عليه كل تفكيره ، وإنما الذي كان له الأثر الفعال في جذب
انتباهه هذا الطريق ذات الشعب الثلاث التي جاءت على لسان جوكاسته ، ذلك
أن أوديب قد قتل فعلا رجلا ذات يوم عند ملتقى شعب ثلاث . فأن يسمع
أوديب هذه القصة من جوكاسته ، قصة الطريق ذات الشعب الثلاث حتى يندفع
في أسئلة متتالية سريعة يحاول بها أن يعرف من جوكاسته الحادث وزمنه وأوصاف
ذلك الشيخ المقتول ، وعدد الرجال الذين كانوا يصاحبونه وما أن يتلقى أوديب
إجابات جوكاسته على هذه الأسئلة حتى يرتاع ويفزع، لأنه يخاف أن يكون
قد قتل أباه وتزوج أمه ، فقد كان في هذه النظرات مازال يعتقد أن أباه وأمه
ما فتئا يعيشان في كورنته ، ذلك المكان الذي خرج منه ولن يعود إليه، ولكن
لأنه يخاف أن يكون هو الذي قتل لايرس . وأن تكون جريمته هذه هي
السبب في انتشار الطاعون الخطير ... وأن يكون هو موضوع اللعنة التي استنزها
على قاتل لايرس .

غير أنه ما يزال لديه بعض الأمل في ألا يكون هو القاتل ، فالتناقض ما يزال قائماً ، والأمر لم يصل بعد إلى الحقيقة الحاسمة ، والاختلاف حول العدد ما يزال هو الأمل الوحيد الذى يتعلق به أوديب . فجوكاسته تقول إن جماعة من البصوص ، لا شخصاً واحداً ، هو الذى قتل الملك ، وأوديب كان وحده ولم يكن معه أحد عندما قابل رجلاً عند طريق ذات ثلاث شعب وقته . والوصول إلى حل في الاختلاف الحسابي بين عدد القتلة أكان واحداً أو كان جماعة هو الوصول إلى حل المعادلة الحسابية التى تقوم عليها القصة ، والتى ترد أوديب إلى أصله أو قل تسوى بين أوديب الملك وأوديب ابن لا يوس . من أجل ذلك أرسل أوديب فى استدعاء ذلك الرجل الحى الذى يمكنه أن يؤكد أو ينكر التفاصيل التى تعزى الاتهام أو تدحضه . « فإذا قال هذا الرسول إن الذى قتل لا يوس جماعة لا شخص واحد فليست أنا القاتل لأن الواحد لا يساوى الكثير » : أو بمعنى آخر إن الواحد لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يساوى غير واحد فقط ، ومن ثم فإن جريمة أوديب تستند الآن على مبدأ حسابي .

غير أن معادلة أساسية أخرى تنهض إلى الذهن إلى جانب ما سبق وهى العلاقة بين ما قرره وحى الآلهة وبين الحقيقة ، فعندنا نوعان من وحى الآلهة كلاهما سواء ، وكلاهما لم يتحقق ، فالمصير المخيف الذى تنبأ به الوحى لابن جوكاسته ، والذى قيل إنه قتل على جبل الكتيرون هو ذات المصير الذى كتب على أوديب ، والذى حاول أن يتجنبه .

أما جوكاسته فهى لا تثق فى نبوءة الوحى ، ومهما قيل فى شأن قاتل لا يوس فإن وحى الآلهة مخطئ . عندهم جوكاسته .

تقول : « فقد أعلن أبولون أنه سيقتل بيد ابن يولد له منى . ومن المحقق أن هذا الابن ليس هو الذى قتل لا يوس لأنه هلك قبل أبيه ، ومن هنا لن

ألفت إلى يمين ولا شمال . ولن أومن بعد ذلك بالفأل ولا بالطيرة ، . وإذا كانت المعادلة بين وحى الآلهة وبين الحقيقة معادلة زائفة فأى معنى يكون للدين إذن ؟ . وإذا كان أوديب وجوكاستم يسلبا بوحى الآلهة بهذا الشأن وأرادا أن ينظرا ما تأتى به الأحداث من تصديق أو تكذيب للوحى ، فإن الجوقة لا تستطيع أن تقف نفس الموقف كما أنها لا تستطيع أن تشكك فى وحى الآلهة . ومن ثم قد آثرت أن تترك أوديب ومهارته فى حساب الأمور ، وأن ترجع إلى « القوانين العليا التى هبطت من السماء والتى هى بنات أفكار أوليمبوس » والتى لم تخلقها طبيعة الناس الهالكين ، وطلبت الجوقة من زوس أن يحقق وحى الآلهة بأن قالت :

« أى زوس أيها الإله الجبار ، ان كنت خليقا بهذا الاسم فلا يفت منك هذا ولا يخرج عن سلطانك الخالد ، . وإذا لم يتادل وحى الآلهة مع الحقيقة فستفقد أوامر السماء قيمتها . وتنزل عن سلطانها وعظمتها ومن هنا سيكون مستقبل ومصير فردين من البشر موضوع امتحان للقوة الآلهية . يقول رئيس الجوقة « إذا اقترفت مثل هذه الآثام فأى نفع فى أن أولف الجوقة ؟ » ولماذا نذهب إلى دلف قلب الأرض المقدسة لنعبد الآلهة ؟ ولماذا نشارك الشعب فى رقصاته للآلهة ؟ . »

وهذه الجملة الأخيرة يقفز الماضى البعيد إلى الحاضر ويتمثل لنا مسرح ديونيسوس ، فإن هذه الأغنية التى أشارت إليها الجوقة هى ذات الأغنية التى كانت تنشد ما جوقه الشعب وهى ترقص فى أعياد ديونيسوس ، والتى هى نواة هذا الفن التراجيديدى الذى بلغ فى روايتنا هذه ما بلغه من الروعة . وهذه الإشارة تذكرنا أن المأساة هى فى ذاتها عمل من أعمال الدين ونوع من عبادة الإله . ولو جاز لوحى الآلهة ألا يتساوى مع الحقيقة ، ولو قبل

ما يشير به الوحي يمثل هذا الازدراء لفقدت المسرحية اليونانية قيمتها ، ذلك أن المأساة اليونانية هي في أصلها ضرب من الطقوس والشعائر الدينية . لقد تلاشت الآن حادثة مقتل لاويوس في الظهارة الخلفية للمسرح . وظهر على السطح هذا الوحي الذي لا بد أن يتم كلبته . وها هو ذا رسول كورنته يأتينا بالأخبار التي سوف تقابل بالترحيب. يقول الرسول لجوكاسته : « أبناء سارة لبيتك ولزوجك أيتها المرأة » فتسأله جوكاسته « ماذا تعنى ؟ ومن أين أقبلت ؟ » .

فيرد عليها الرسول قائلا : « أقبلت من كورنته والنبأ الذي أحمله يمكن أن يسرك ويمكن أن يسؤك أيضا » . فتسأله جوكاسته :

« ما هذا النبأ ؟ وما هو الأثر المزدوج الذي يمكن أن يحدثه ؟ . إن هذا الأثر هو موت بوليبيوس . إن الحزن الذي يتساوى مع الفرح سوف يأتي بعد ذلك ، أما الآن فإنه الفرح فقط . وتضيف هذه الأخبار التي جاء بها الرسول ، بعض ما يساعد على تكذيب الوحي ، وحي الآلهة وإنكاره . فإن والد أوديب قد مات ولن يستطيع أوديب بعد الآن أن يقتل أباه ، كما لم يستطع ابن لاويوس الطفل أن يقتل أباه ، وهنا تصيح جوكاسته قائلة لأوديب : « أين هو وحي الآلهة ؟ لا تحفل به بعد الآن » .

ويفرح أوديب بعض الفرح من صرخة جوكاسته هذه . ولكن فرحه لن يطول . لأنها استطاعت أن تحمل عن كتفيه بعض الثقل ولكن أمه ما تزال تعيش ، وقد وجب عليه أن يظل حريصا مشفقا من العودة إلى كورنته إذا هو أراد أن يتجنب الزواج من أمه .

ولقد حاول كل من جوكاسته والرسول أن يبعدا عن خاطره هذا الخوف الأخير ، الأمر الذي جعل جوكاسته تنطق بتصريحها الخطير ، ذلك

التصريح الذى يحاول اقتلاع الخوف من النفس كما يحاول إهمال كل ما يمت
بصلة إلى فكرة النظام وسيطرته على هذا الكون والغض من قانون السببية
واضطرابه بشكل منطقي في هذا العالم . فالمصادفة وحدها هي المسيطرة ويحسن
أن نقف في حسابنا للأشياء عند هذا الحد فنقول : « ماذا يجدى على الإنسان
أن يملأ نفسه ذغرا ؟ إنما المصادفة وحدها هي المسيطرة على أمره كله دون أن
يستطيع التنبؤ بأي شيء ما سيعرض له . والخير في أن يستسلم الإنسان للحظ
ما استطاع وأن يعيش فيه مغمض العينين ما أمكن » .

هذا التصريح اعتراف من جو كاسته بعالم لا معنى له ، وترغيب لأوديب
في أن يعترف هو الآخر به مثل هذا العالم ، ولكن كيف وأمه ما تزال تعيش ؟
إنه لابد أن يخاف . غير أن الشيء الذى أخفقت فيه جو كاسته نجح فيه الرسول
نجاحا باذًا ... بتحطيم المعادلة التي انبنت عليها حياة أوديب ، وذلك عندما
جرى بينها هذا الحوار :

الرسول —

أتعلم أن خوفك لا أساس له

أوديب —

كيف ذلك إذا كنت ابن هذين الشخصين ؟

الرسول —

لأن بوليبيوس لم تكن بينك وبينه صلة النسب

أوديب —

ماذا تقول ؟ لم يكن بوليبيوس أبى ؟

الرسول —

لم يكن أباك كما أنى أباك

أوديب —

وكيف يكون أبى مساويا لمن لا صلة بينى وبينه ؟

الرسول —

لأنه لم يلدك كما أن أبى لم يلدك

كان هذا هو مبالغ علم الكورتي ، فقد تسلم فيما مضى الطفل أوديب من أحد رعاة لا يوس ، . وهنا تبدأ المعادلتان اللتان كانتا منفصلتين تتحد الواحدة منها بالآخرى . . تقول الجوقة « أظن أن الراعى الذى تبحث عنه ليس إلا هذا الرجل الذى أرسلت فعلا فى استدعائه ، .

إنه الشاهد الوحيد الذى رأى مقتل لا يوس ، وقد استدعى لينبىء أوديب عن قتل لا يوس . أهو رجل واحد أم جماعة ، غير أن هذا الراعى سوف يحمل معه أخباراً أخرى هامة . أنه سوف ينزع من فوق كتفى أوديب هذا الحمل الثقيل من الخوف الذى حمله معه منذ خروجه من دلف . لقد تحكمت الصدفة فى كل شيء وسيطرت على حياة أوديب منذ بدايتها ، فقد حملته يد راع ثم أسلمته إلى يد راع آخر ثم أعطاه هذا الأخير إلى بوليبيوس الذى كان عقيماً لا ولد له فرباه حتى صار وريثه الوحيد على العرش . ثم نفى نفسه من كورنته وجاء إلى مية كما يجيء اللاجئين الذى لا وطن له . فيلقاه أبو الهول على أعتاب المدينة فيلقى عليه لخرة ثم يظفر فى النهاية بالمدينة ويبدد الملكة . وهذه الصدفة التى قادت حياته فى هذه المراحل هى ذات الصدفة التى ستكشف لإيه الآن حقيقة شخصه . لقد صدقت جوكاسته عندما ألحت عليه فى ألا يخاف .

غير أن جوكاسته قد أدركت الحقيقة ، أدركت أن الوحي قد تحقق وأن نبوءة الآلهة قد اتفقت مع الحقيقة . وأن دعاء الجوقة للآلهة أن تحقق الوحي

قد استجيب . شعرت جوكاسته عند ذلك بالضياع ولكنها حاولت أن تنقذ أوديب ، وأن تمنعه من الاسترسال في البحث عن حقيقته ، غير أن شيئاً لم يكن ليستطيع أن يمنعه ، ثم كان وداعها إليه معبراً عن حزنها العميق ومفصلاً عن معرفتها بالحقيقة فقد أدركت ، غير أنها لم تستطع أن تضع المعادلة في الصورة التي وضعها فيها ترسياس ، واكتفت أن تودعه بقولها : أيها الشقى هذا هو الاسم الذي أستطيع أن أدعوك به ، فلم يكن تستطيع أن تدعوه زوجها فقد عاد لها ذلك الطفل الذي أرسلته ليقتل على سفح الجبل ، ولم يكن قد جاوز ثلاثة أيام من عمره ، عاد إليها الآن وهي لا تستطيع أن تخاطبه يا بني . ولم يكن يستطيع أوديب في هذه اللحظات أن يصفى إلى جوكاسته فقد كان مشغولاً بالبحث عن نفسه ، وكان ما يزال في قمة الثقة التي انحدرت من فوقها جوكاسته يقول : « إن هذه المرأة قد ملأتها الكبرياء فهي تستخدمني من مولى الوضع ، أما أنا فأرى نفسي ابن الحظوظ الخيرة ولا يفض من شأنى نسب منها يكن . نعم هذه الحظوظ التي كبرت معي قد خفضتني حيناً ورفعتني حيناً آخر . هذا هو نسبي لا سبيل إلى تغييره . لماذا أعدل عن استكشاف مولى ؟ » .

لم يعد إلى الحل غير لحظات قصار . فقد دخل الراعى المسرح . ويلبسه أوديب قاتلاً : « إذا كان لي أن أتوسم رجلاً لم أره من قبل فإني أظن أن هذا المقبل هو الراعى الذي نبحت عنه منذ زمن ، وإن شيخوخته التي بعد العهد بها لتلائم شيخوخة هذا الرسول » . وبهذا الحوار ذى المغزى الواضح يخوض أوديب آخر مراحل استقصائه الحساب ثم ترى الحركة في الستين سطرًا التالية تنحدر في سرعة وحسم إلى آخر مراحل البرهان الحسابي وتجرى الأحداث في تتابع آلي منتقلة من حدث إلى آخر حتى يلتقى أوديب الملك بأوديب الذي كتبت عليه اللعنة ، وتساوى المعرفة بالقدم

المتورمة . أوفى كلمة أخرى تتردد عظمة الإنسان إلى حدودها . ويصرخ أوديب قائلاً : لقد استبان كل شيء ، . وتحققت نبؤة الوحى وعرف أوديب نفسه ووقع على الحقيقة المرة ، ولم يعد هو الذى يقيس الأشياء ، ويحسب حسابها ، بل أصبح هو الشيء الذى يقاس . لقد كان هو نفسه الجواب للمشكلة التى حاول أن يحلها ، ورأت الجوقة فى أوديب نموذجاً للإنسان ، ففى تعرف أوديب على نفسه تعرف للإنسان على حقيقته . لقد قاسى الإنسان نفسه وكانت النتيجة أن ليس الإنسان مقياس كل شيء ووقفت الجوقة التى كانت ترفض العدد وما يتصل به من حساب ، وقفت لتعطينا فى النهاية حساباً عن حاصل جمع هذه القصة فنقول : دأيت الأجيال من الناس الذين سوف يموتون لئى أحصيت جميع ما فى حياتكم فوجدت حصيلتها تعادل الصفر .

وهكذا يتم سقوط الحاكم المطلق من عرشه ، وعندما يعود أوديب من قصره يكون قد فقأ عينيه ، وصار على حد تعبيره رجلاً منبرذا . إنه انقلاب مروع من شأنه أن يثير السؤال التقليدى الذى يسأله كل قارئ لأوديب : أيستحق هذا الرجل كل ما وقع عليه من العقاب ؟ وإلى أى حد هو مسئول عما اقترف من آثام ؟ أليست الأحداث التى وقعت له ، والتى يدفع الآن ثمنها باهظاً أحداثاً كتبت عليه وقدرت تقديراً ؟ كلا إنها أحداث اقترفت عن جهل ، ولم تكن مقدرة وإنما كانت فقط أحداثاً قد تنبأ بها . لقد كانت إرادته حرة وكانت أفعاله نابعة من نفسه ، غير أن أفعاله قد اتفقت مع ما تنبأ به الوحى ، وحذت حذوه . والعلاقة التى بين النبؤة وبين أفعال أوديب ليست علاقة السبب بالمسبب إنما علاقة أوحى بها الصورة المجازية أو قل الاستهاريّة علاقة بين كائنين مستقلين تمام الاستقلال ، ثم تساوى كل منهما بالآخر .

ومع ذلك فما من أحد يمكن أن ينظر إلى أوديب بغير عطف ، ففي لحظة عظمتة عندما كان يقول : « أنا ابن الجدود ، كان رجلا في أقصى درجات عماء ولكنه كان في الوقت نفسه في أقصى درجات بطولته وشجاعته . ولقد جاء كما تقول الجوقة ليخدم مغزى أخلاقيا أو قل أنه مجرد مثال أو نموذج لإيضاحي . وفي الحق إن أوديب هذا الكائن المستقل عن النبوءة كان أكثر الأشياء ملاءمة لهذا النموذج الإيضاحي .

غير أننا في النهاية لا نملك إلا أن نشعر بأن الآلهة مدينون لأوديب بدين كبير هذا هو ما كان يشعر به صوفوكليس نفسه ، وهذا هو الذي جعله يكتب في آخر سنى حياته روايته التي ردت فيها الآلهة الدين لأوديب، وهي رواية « أوديب في كولونا » .

هذه الرواية تعالج موضوع الجزاء الذي سيناله أوديب آخر الأمر بعد نفيه ، هو جزاء غريب حقاً . هذا الجزاء هو الموت ، ذلك أنه عند الموت ، وعند الموت فحسب سوف يصبح أوديب مساويا للآلهة وتلك العبارة التي وجهها كاهن زوس في أسلوب ساخر إلى أوديب في أول الرواية الأولى نراها تتحقق بحرفيتها عند موت أوديب ، فقد أصبح أوديب في أخريات أيامه شيئاً فوق مستوى البشر أو روحاً تعيش بعد موت صاحبها ويكون لها نشاطها وسلطانها . وأوحى الآلهة أن يكون قبره مكاناً مقدساً . وأن يتاح للمدينة التي يدفن في أرضها جثمانه أن تحقق نصراً عظيماً يبقى أثره خالداً . غير أن أوديب مع ذلك لم يصبح عظيماً في قبره فحسب بل لقد استطاع في آخر ساعات حياته أن يكتسب صفات الألوهية التي سيتحول إليها : وقد رسمت الرواية الثانية « أوديب في كولونا » ، خطوط هذا التحول الذي صار إليه أوديب وانتقل فيه من البشرية إلى الألوهية وذلك بعد أن أصبح « مساويا للآلهة » . إننا لم نر الآلهة غير أننا عرفنا من الرواية الأولى

من يكونون . وقد أبانت هذه الرواية أن الآلهة يملكون المعرفة، المعرفة الكاملة التي كان أوديب يتصور أنه يملكها ... غير أن جهالته قد تحققت ، ذلك أن المعرفة هي ما يميز الآلهة عن الإنسان . ولما كانت المعرفة من صفات الآلهة فلا بد أن تنسم أعمالهم بالثقة واليقين . لأنهم يعملون بنفس العزيمة الحاسمة التي كانت إحدى خصائص أوديب ولكنها عنده قد وضعت في غير مكانها ، فإن الإله وحده هو الذي يتسم بالثقة لا الإنسان، ومن ثم يكون فعل الإله لا الإنسان عادلا . إنها العدالة التي تنهض على أساس من المعرفة الكاملة ، وهي لذلك عدالة دقيقة وصارمة ومن ثم فهي لا تترك مسكانا للعفو وأن كانت تنسم بالفضب أحيانا . هذه العدالة المحققة الكاملة الغاضبة هي التي حاول أوديب اتباعها مع ترسياس وكريون ، غير أن عدالته في هذه الحالة كانت تنهض على أساس من جهل ومن ثم كانت ظلما . ولم تكن عدلا . وإذا عدنا إلى المعرفة واليقين والعدالة التي هي صفات الألوهية نجد أنها هي عين الصفات التي ظن أوديب أنه يمتلكها . وهذا الظن هو الذي جعله يصبح أحسن النماذج اهدم كفاية المعرفة واليقين والعدالة الإنسانية واتسامها بالعجز والقصور، بينا أوديب في الرواية الثانية أصبح مساويا للآلهة ، وأصبح يتسم بما يتسم به الآلهة من الصفات التي كان يظن يوما ما أنه يمتلكها، وبعبارة أخرى إن ما كان يدعيه لنفسه في الماضي قد أصبح في حوزته الآن . ولقد تحول أوديب إلى أكثر من رجل ، إن معرفته الآن معرفة حققة وإن رؤيته الآن رؤية صادقة . وقد رد الآلهة إلى أوديب عينيه غير أنها هذه المرة عينان فيها بصيرة الآلهة . ويعتبر أوديب في كلتا الحالتين ، الحالة الأولى التي سقط فيها من عرشه ، وحالته الثانية التي ارتفع فيها إلى مصاف الآلهة ، يعتبر في كلتا الحالتين يخدم غرضا واحدا . فان ارتداد صورة أوديب الشاب الواثق من نفسه إلى هذا الشيخ العجوز المتداعي لتؤكد نفس المغزى وتقرر

ذات الحقيقة التي تقول بأن امتلاك المعرفة واليقين والمدالة هو ما يميز الإله عن الإنسان .

ويتضح لك من عبارات أوديب الافتتاحية التي يبدأ بها كلامه في رواية « أوديب في كولونا » أنه كان قد تعلم الدرس جيدا يقول : « أن الآلام التي احتملتها ، والزمن الطويل الذي عشته قد علماني الإذعان والرضا » . وأوديب كإنسان لم يعد لديه شيء آخر يتعلمه ، فقد وصل بهذه الجملة الأخيرة إلى نهاية الطريق . وهذه المدينة المجاورة التي لا يستطيع أن يرى جدرانها هي مدينة أثينا التي شاءت له الأقدار أن تكون جزاءه الأخير وأن يكون فيها مثواه وقبره . أحس أوديب منذ اللحظة التي وطئت فيها قدماه هذه الأرض أنه وطىء بقدميه أرضا مقدسة ، إنها أرض « الأومينيديس » ، وهي أرض موقوفة على آلهة الصنح ، وكان يعلم ما تعنيه هذه الأرض بالقياس إليه ، إنها الأرض التي وعد أبولون بها ، وهو لذلك لن يغادرها مهما حاولوا إبعاده عنها . ولقد جاءت جلسته المعبرة عن ذلك قوية وصادرة عن روح أوديب الأول الواثق من من نفسه المتمكن من ذاته ، قال : « مهما تكن الظروف فلن أدع المكان الذي وصلت إليه » . وعندما يرفع أوديب صوته في جلال ، ويصلي لهذه الآلهة التي وطئت قدمه أرضها المقدسة تشمر بكلماته وهي تكاد تنبئك بالتحول الذي صار إليه أوديب ، التحول من الجسد إلى الروح ، يقول :

« هلم أيتها البنات الوادعات ، بنات أيريب ، أقبلي ، واقبلي أنت أيضا أيتها المدينة التي اشتقت اسمها من اسم الآلهة بلاس ، مدينة أثينا أعظم المدن مجدا وأبعدها صوتا ، ارفقن بأوديب أشفقن على هذا الشيخ البائس ، فإن هذا الجسم الذي ترين لم يعد الجسم الذي كان لي منذ زمن بعيد » .

فأوديب الآن ، إنسانا وجسما ، شيء يستحق الرحمة والشفقة ، فقد غدا شيئا

أعمى ، واهن القوى ، رث الثياب ، مهلبا . غير أن التحول إلى روح كان قد بدأ بالفعل . فهذا الغريب الذى التقى به أوديب أول ما التقى قد واجهه بشيء من الشفقة ، بل قل بشيء من التفضل والتلطف ، وعندما دخلت الجوقة شعرت أول الأمر بالخوف « إن منظره ليخيف البصر ، وإن صوته ليؤذى السمع ، وعندما يتعرفون على شخصيته يتحول خوفهم إلى غضب ، ولكن أوديب يحاول تهدئة غضبهم بالدفاع عن ماضيه ، ويصف نفسه بالرجل الذى كان جاهلا ، والذى تحمل من الآلام أكثر مما فعل من الآثام ، أما الآن فهو لا يتألم بقدر ما يفعل ، إنه جاء ومعه المعرفة والقوة : « جئت لأحمل إلى هذه المدينة ما يتقصها » .

ولكنه مع ذلك لم يعلم كنه هذا النفع الذى يحمله إلى المدينة غير أن ابنته اسمين ، قد جاءت لتخبره به ، لتخبره بأن الالهة سترفعه الآن بعد أن وضعته قديما ، ولتنبئ أن قبره سوف يصبح مكانا يرد الهزيمة عن المدينة التى تؤويه ويحقق لها النصر . ولكى تخبره كذلك بأن ابنه وكريون الذين نبذوه واحتقروه وأسأوا إليه يحتاجون إليه الآن جميعا ، ويريدونه . وسوف يأتون ليتوسلوا إليه أن يعينهم ، وهكذا يملك أوديب الآن أن يسيطر على المستقبل فباستطاعته أن يكافئ أصدقاءه ويعاقب أعداءه . وسيختار أن يكافئ أثينا ، وأن يعاقب كريون وولديه ولقد عبر عن اختياره هذا فى قدره لا تخرج عن حدود إمكانياته كإنسان فكافأته لاثينا مسألة تقع فى حدود إرادته وتصميمه ، وأما عقاب ولديه فهى مسألة أعلى قليلا من حدود سلطانه كإنسان ، ولذلك نراه يعبر عنها بلغة فيها الدعاء والتمنى يقول :

« ليت الالهة لا يخذلون جذوة ما يشور بينها من هذا الخلاف المهلك ، وليك أمر هذه المعركة التى يشرعان فيها الرماح رهين إرادتى . لإذن لنزل عن العرش من يشغله ، ولما وصل إلى العرش من لم يصل إليه » .

ثم يأتي ثيسيوس ملك أثينا فيرحب بأوديب ويحتفى به اختفاء بالغ الكرم، ولكنه عندما علم أن ثيبة تريد أوديب ثانية وأنه رفض الذهاب إليها ، لأمه ثيسيوس قائلاً : « إنك لاحق ، وإن الشقاء الذي أنت فيه لا يفيد الغضب » . وجاء جواب أوديب على ثيسيوس غنياً شديد اللوم ، بل هو جواب من يشعر أنه أكثر تفوقاً وأعلى مكانة : « لك أن تشير على بعد أن تسمع لي أما الآن فدعني وما أريد » . ثم أخبر أوديب ثيسيوس بأنه سوف يحمل إلى مدينة ثيبة النصر يوماً ما ، وما كان يقع في خاطر ثيسيوس ، وهو السياسي الكبير أن أثينا يمكن أن تدخل في حرب مع ثيبة ، ومع ذلك فإن ثقة ثيسيوس بنفسه واعتقاده بعدم وقوع حرب بين بلده وبين ثيبة ، ثقة في غير موضعها ، فعلم الإنسان مهما بلغ لا يصل إلى علم الآلهة ، وليس من أحد يستطيع أن يثق بما عساه أن يقع في مستقبل الأيام : « فالآلهة وحدهم هم الذين لا يعرفون الشيوخوخة ولا الموت ، وكل شيء غير الآلهة يصرفه الدهر القوي كما يشاء ، إن قوة الأرض لتفسد ، وإن قوة الجسم لتفنى ، وإن وفاة الناس ليزول ، وإن الخيانة والغدر ليقومان مقامه ، وإن الريح الطيبة المواتية لا تهب دائماً بين الأصدقاء ، بل تتغير بين الرجل والرجل ، وبين المدينة والمدينة » .

ما من أحد يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل ، فإن علم الإنسان جهل ، وهذا هو الدرس الذي تعلمه أوديب من حياته ، والذي يلقنه الآن لثيسيوس بكل ما في عينيه الضريرتين من سلطان ، وبما في اسمه المرعب من قوة ، ومع ذلك فلم يعد أوديب يطبق هذه النصائح على نفسه ، فهو الآن مكشوف الحجاب ، يتنبأ بالمستقبل بالفعل ، فقد أسلم إلى ثيسيوس قوانين السلوك البشري ، بعد أن نفّض يده منها ، ولم يعد أحد الذين يخضعون لهذه القوانين ، بل على العكس صار أحد الذين يديرونها وينهضون على تهذيبها . وقد

يصل في أتماء تنبؤاته الواثقة من نفسها ، وادعائه للبرقة الحقيقية ، إلى درجة من الغضب ، ولكنه ليس ذلك الغضب القديم ، غضب أوديب الحاكم الاول . وعندما يتكلم عن هزيمة ثيبة على الأرض التي انتهى إليها والتي سيكون فيها قبره ، ترى ألفاظه قد اكتسبت نبلا روحيا يخرجها عن عالمنا الأرضي إلى عالم آخر اسمى :

وهناك يشرب جسمي الهامد البارد ، وقد ووري في أتماء التراب ، دمهم الحار الغزير ، إن كان زوس هو زوس ، وإن كان وحى أبولون هو وحى نبي حقيقى .

وهكذا نرى أن ما كان في الماضى أمنية ودعاء قد أصبح الآن تنبؤا وكهانة ، غير أن هذا التنبؤ ما زال يستند على ما جاء من أبولون (إن كان وحى أبولون هو وحى نبي حقيقى) ، فهو حتى الآن لا يتحدث عن المستقبل مستندا على اسمه وسلطانه فإن ذلك سيكون آخر مرحلة في حياته

وعندما تأتى هذه المرحلة سيتكلم أوديب وجها لوجه مع من يثيرون غضبه بكل عنف : فها هى ذى كلمات كريون المذعنة المتملقة تقابل بعاصفة من الغضب ، تفوق في حدتها العاصفة التي كان على أوديب أن يواجه بها كريون قديما أيام ثيبه . وهذه المقابلة الأخيرة بينة وبين كريون هى تكرار للمقابلة الأولى ، ففى كل منهما يقف كريون متهما ، ولكنه فى هذه المرة متهم عن حق . فقد نفذ أوديب بثاقب بصره إلى قلب كريون ورأى ما فيه وعرفه على حقيقته . وقد استمر كريون فى إجراءات تدل على صدق نظرة أوديب ، وعدالة حكمه على كريون ، فها هو يخطف أسمين بعد أن خطف أنتيجون ويحاول إلقاء القبض على أديب نفسه ، ولم يكن يستطيع أوديب الأعزل أن ينجو من قبضته لولا دخول ئيسسيوس فى تلك اللحظة . هذا الرجل الأعزل هو الذى سيتساوى بالآلهة ، وليس

أوديب صاحب الفخامة والسلطان ورجل القوة والعزم ، بل هو هذا الشيخ الواهن الاعمى ، البالغ أقصى درجات الضعف الجسمانى والذى لا يقوى على مجرد الدفاع عن أنسر ما يلم به .

هذا الضعف الجسمانى تقابله وثبة روحية عالية وقوية . وأوديب هذا الأخير هو أوديب القادر على العدل ، الدقيق الحكم ، الكامل المعرفة ، الصادق الرؤية ، وسوف يحقق الزمن سلطانه ، وما تنبأ به ودعا إليه : هزيمة ثيبة ، وموت ولديه وانقلاب كريون المروع . وكلمة واحدة قالها كريون لأوديب أوضحت كل كل ما نشاهده من تغير . يقول كريون : « ألم يملك الزمن الحكمة بعد ؟ » . فكريون هنا يتوقع أن يكون الزمن قد علم أوديب الذى عرفناه فى المشاهد الأولى من المسرحية ، قد علمه الإذعان والطاعة ، ولكنه وجد أمامه أوديب يبدو وكأنه ما يزال الحاكم المطلق الذى كان يخاف منه ويخشاه فيقول له : « إنك تؤذى نفسك الآن كما كنت تؤذيها من قبل ، وتمهد السبيل لضحك الذى كان دائما مصدر هزيمتك » . فهو يرى أوديب العجوز هو بعينه أوديب الشاب . إنها قد يكونان متساويين من زاوية واحدة ، ولكنهما من زوايا أخرى يختلفان كما يختلف الإنسان عن الإله .

وبالمشهد الذى يأتى بعد هذا تنتقل الرواية إلى الجانب الآخر من الدائرة ، فنرى رجلا يتقدم من أوديب ضارعا متوسلا ، فيكون آخر ما نراه لأوديب شبيها بأول ما رأيناه له .

فهذا هو ابنه بولينيس يركع أمام والده متوسلا أن يعينه ويأخذ بيده ، ويكرر الإبن نفس العبارات التى كان يكررها كاهن زوس فى أول القصة عندما جاء يضرع إلى أوديب فى أن ينقذه وينقذ المدينة . غير أن حديث الإبن كان حديثا ملوّه التملق الكاذب والمداينة البغيضة ، فلم يسع أوديب

إزاء عقوق الابن وتوسلاته الزائفة إلا أن يزور عنه ويتهمة معلنا إياه الآلهة؟
بطريقة خرجت عن أسلوب الإنسان العادى إلى أسلوب أشبه أن يكون صادرا
من الآلهة أنفسهم ؛

وفلتلك بيد اخيك ولتقتل أخاك الذى نفاك . هذه لعنتى ، وإنى لادعوذلك
الليل البغيض الذى يقيم دار الموتى أن يخطفك ويقرك فى ظلامه المتصل ، . مثل
هذا الغضب هو غضب إلهى تابع من ثورة العدالة وليس غضبا إنسانيا . إنه
غضب القوانين الطبيعية لهذا الكون .

وكان يمكن لكريون أن يستمر فى الحاجة والمقاومة لولا أنه رأى نفسه أمام
هذا الحديث غير قادر على الاسترسال فى الكلام . فليس ثمة ما يدعو إلى الشك
فى أن هذه الكلمات التى نطق بها أوديب هى كلمات ذات سلطان علوى . وعندما
ناقش بولينوس الأمر مع أخيه وجد عندهما كلمة الحق ، قالت له انتيجرون :
« أتذهب إلى ثيبة وتحقق هذه النبوءات ؟ » .

هذا هو أوديب الذى طالما حارب ليكذب الوحي قد أصبح كلامه هو
نفسه وحيا . وبدأ ابنه الآن يسير فى نفس الخطوات التى سار فيها أبوه من قبل
ويقول بولينيس قبل خروجه :

« إنها نبؤات مشئومة ولن أحققها أو أعلنها وبهذه العبارة يردد بولينيس
ما كانت تقوله أمه لأوديب عندما كانت تحاول أن تثنيه عن الاهتمام بنبؤة
أبولون . ثم يقول بولينيس : « إن القوة جميعا فى يد الآلهة إن شاءت حولتها
يساراً » . قال هذه الكلمات وهو لا يعلم أن ما ينطق به أوديب هو نفسه ما تنطق
به الآلهة .

ولم يطل بعد ذلك مكوث أوديب فقد لبث طويلا ، وهذا السلطان
الذى منحته له الآلهة أخيرا لا ينبغى أن يقسم به لإنسان . من أجل ذلك نهته

الصاعقة ذات الجناحين وناداه قصف الرعد وخطف البرق ، ثم استحثته الآلهة قائلة : « هلم يا أوديب ، ماذا ننتظر ؟ لقد آن أن تسلك طريقنا ، ولقد لبثت وقتا طويلا ، هذا التردد الذى تنهم به الآلهة أوديب هو آخر غلالة بقيت على جسده من إنسانيته ، وقد آن له الآن أن يخاطبها عن جسده . أما العالم الذى سيذهب إليه الآن فهو عالم المعرفة الحقة والرؤية الصافية ، والعمل النافذ الفعال الذى لا يخالجه ظل من تردد أو تأخير . وضمير الجماعة الذى فى كلمة ماذا ننتظر ؟ الذى جاء على لسان الآلهة يتم هذه المعادلة التى تنتهى إليها القصة كلها والتى تسوى آخر الأمر بين أوديب والآلهة وتجعله واحدا منهم ، فقد امتزجت ذاته بذواتهم ، ثم انظر اليهم فى هذه اللحظة الأخيرة من حياة أوديب ينادونه باسمه (أوديب) ، الاسم الذى لا يتضمن فى طياته الآلام التى عاناها فى حياته فحسب وإنما يتضمن إلى جانب ذلك تلك المعرفة الإنسانية التى جعلت من الإنسان سيدا على العالم ، هذه المعرفة لا ينبغي أن تجعله ينسى أبدا « قدمه ، التى هى جزء من اسمه والتى تذكره دائما بمقياس الإنسان الصادق وحقيقته الفعلية .

أوديب عند توفيق الحكيم

« إن مجرد نقل الأدب التمثيلي الإغريقي إلى اللغة العربية ، لا يوصلنا إلى إقرار أدب تمثيل عربي .. كما أن مجرد نقل الفلسفة الإغريقية ، ما كان يوصل إلى إيجاد الفلسفة العربية أو الإسلامية .

ما الترجمة إلا آلة يجب أن توجهنا إلى غاية أبعد .

هذه الغاية هي الاعتراف من المنبع ثم إساعته وهضمه وتمثيله لتخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا . مطبوعا بطابع عقائدنا ... هكذا فعل فلاسفة العرب عندما تناولوا آثار أفلاطون وأرسطو ...

كذلك يجب أن نفعل في التراجيديات اليونانية نتوافر على دراستها بصبر وجهد ثم ننظر إليها بعدئذ بعيون عربية » (١) .

هذا المبدأ الذي وضعه لنفسه توفيق الحكيم يشبه أن يكون تقريراً لمبدأ عام في كل إنتاج أدبي قائم على محاكاة القديم والتأثر بالثقافات الأجنبية التي فصل إلينا عن طريق الترجمة والنقل ، أو عن طريق مشاهدة الآثار الأدبية وقراءتها في لغتها الأصلية .

فن خطئ الرأي أن نغلق نوافذنا عن العالم وأن نبقي محجوبين عن تراث الإنسانية الفنى في عصورها المختلفة .

فليس شيء أقدر على جمع شتات هذا العالم من انتشار الثقافات والحضارات ، فهى الشيء الوحيد الذى يهب نفسه التاريخ ، وواجب كل قادم جديد إلى الأرض أن يصيب قدراً من هذا التراث الذى تسلبه

(١) ص ٢٥٨ الملك أوديب لتوفيق الحكيم .

الإنسانية إلى الشعوب جيلا بعد جيل مها اختلفت لغاتهم وأزمانهم ، فإن ثمرة الفكر تتجاوز حدود الزمان والمكان وترفع عن العنصرية والعنصرية .

والأديب وإن احتاج إلى هذا التراث القديم اللازم لتطوره ونمائه فهو لا يحتاج أن يسلك نفس السبيل التي سلكها أسلافه من أبناء الأجيال السابقة ، كما لا يحتاج أن يكون تقليده تقليدا مباشرا وإلا كانت أعماله غير جدرة بشيء .

والحس التاريخي هو الذي يتطلب من الأديب إدراك الماضي في الحاضر كما يقول إليوت T.S. Eliot الشاعر والناقد الانجليزي المعاصر ، فالكاتب وهو يكتب لا يحس بجيله فحسب بل بالأدب عامة ، وأدب شعبه خاصة خلال الأجيال التي سبقتة ، وهذا الحس التاريخي الذي يتضمن الاحساس بالماضي والحاضر هو الذي يجعل الكاتب تقليديا مجددا ، وهو الذي يجعله في نفس الوقت يشعر بمكانته بالنسبة إلى من سبقه ومن يعاصره .

فتوفيق الحكيم صادق حين يدعونا إلى الاعتراف من المنبع نسيغته ونهضمه وتمثله على أن نخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا .

ولسنا وحدنا الذين اتخذنا من أساطير اليونان مادة للتأليف والشعر فقد سبقنا إلى ذلك شعراء وكتاب كثيرون .

وقد كان لأسطورة أوديب بين هذه الأساطير سحرها الخاص ، السحر الناشئ من براعة الأسطورة وقدرتها على إثارة موضوع القدر المحتوم الذي يقضى على امرئ من قبل أن يولد ، يقضى عليه بأن يقتل أباه ويتزوج أمه . ويبدل هذا المرء كل ما يستطيع من مجهود للتخلص من هذا القدر فلا يزيده هروبه هذا إلا اقترابا من المأساة ولا يملك إلا أن يرتكب هذين المنكرين

الفضيعين . فليس غريبا أن تتملك هذه الاسطورة مشاعر الكثيرين من الكتاب من بينهم الشاعر الانجليزى بيتس والشاعر الالماني هو فانستال ومن الفرنسيين المعاصرين سان جورج دى بوهيليه وجان كوكتو واندريره جيد .
من هؤلاء من لم يستطع أن يزيد شيئا على مأساة صوفوكليس ، ومنهم من حاول الجديد وكان جديدهم وإن بدا هزيلا ضئيلا بالقياس إلى صوفوكليس قادرا على إظهار قيم فنية جديدة تختلف باختلاف الاتجاهات النفسية لهؤلاء الكتاب ، كما تضمنى على الاسطورة القديمة أفكارا أخرى حديثة .

ولتوفيق الحكيم اتجاهه الخاص فى تناوله الاساطير القديمة ، فله مشكلة الحكم وله ييجماليون ، وله الملك أوديب ، وهو فى كل هذه المحاولات كما يقول « ألويس دى ماريناك » الذى كتب مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ، لا يعرض للنموذج فى ظاهره مبناه بتعديل أو تبديل إلا بالقدر الذى يقتضيه المعنى الجديد الذى يريد صبه فى هذا القالب ، ولكنه يتوافر على تحويل المسائل القديمة إلى أغراض شرقية حديثة (١) .

ولقد أطلال توفيق الحكيم النظر فى مأساة صوفوكليس فوجد فيها شيئا لم يره أحد من الذين سبقوه ، فقد لبصر فيها نوعا من الصراع شبيها بهذا الصراع الذى نراه فى مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع وبين الحقيقة ، هذا الصراع الذى يتمثل فيما حدث بين ميشيلينا الذى عاد من الكهف فوجد بريسكا فيدعوها الحب إلى حياة جميلة ، غير أن حائلا كبيرا يقف بينهما وهو الحقيقة ، الحقيقة التى تفسد عليهما الواقع ، فإن بريسكا لا تلبث أن تعرف أن ميشيلينا كان خطيبا لجدتها وعشنا حاول المحبان أن ينسيا هذه الحقيقة .

(١) مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ترجمة الحكيم ص ٥٧ وما بعدها .

نظر توفيق الحكيم إلى أوديب وجو كاسته فوجد بينهما عين الصراع الذى وجدته عند ميشيلينا وبريسكا ، فإن الحب الذى ألف بين أوديب وجو كاسته لا يستطيع أن ينهض أمام الحقيقة البشعة التى أفسدت بينهما .

هذه النظرة الجديدة هى التى دفعت توفيق الحكيم على حد قوله إلى اختيار أوديب موضوعا لتجربته ، غير أن توفيق الحكيم قد وجد فى الأسطورة القديمة أشياء لا يقبلها العقل الشرقى الحديث ولا التفكير الإسلامى الذى يدين به الكاتب . فتوفيق الحكيم لا يؤمن بالقدر المطلق المحتوم المدبر لأذى الإنسان تدييرا سابقا دون مقتضى أو جريرة ، ومن هنا لم يشأ توفيق الحكيم أن يجعل القدر المنطوى على الكيد والشر هو الموجب لكارثة أوديب ، وإنما جعل الموجب لكارثة أوديب طبيعته المحبة للبحث فى أصول الأشياء المعينة فى الجرى خلف الحقيقة ، فهو قد ترك كورنته باحثا عن أصله ومولده فجرته رغبته فى العلم بالحقيقة إلى قتل أبيه والزواج بأمه .

ولم يكن جرى أوديب خلف الحقيقة هو وحده الموجب للكارثة عند توفيق الحكيم فمة سبب آخر ذلك أن أوديب عند توفيق الحكيم لم يكن هذا البطل الأسطورى الذى صرع هذا الحيوان الضخم الرابض على أبواب المدينة ، وإنما أوديب عند الحكيم هو الفتى الساذج الذى قبل الدور الذى لعبه الداهية تريسياس ، فقد لفق تريسياس هذه القصة الخيالية ، قصة الحيوان الخرافى ليستفيد منها فى تنفيذ سياسته وتحقيق ألامه ، وقد قبل أوديب هذه الكذوبة التى لفقها تريسياس فكان عليه أن يتحمل نتائج هذه المؤامرة التى أوقعه تريسياس فى حبالها ، وهنا يخلع توفيق الحكيم على أوديب تلك الهالة الأسطورية التى كانت له ويجعله إنسانا عاديا مثل سائر الناس وإن يصل إلى البطولة إلا بمسلكة

الأخير وموقفه أمام الكارثة ، ففي هذه اللحظة التي ينزل فيها بنفسه أقطع العقاب يسترد أوديب عظمتة المسلوبة .

هذه النظرة الخاصة أملت على توفيق الحكيم طريقته في رسم الشخصيات وعرض القصة ، وقد اضطر أن يخرج على قاعدة الزمان والمكان وألا يبدأ كما بدأ صوفوكليس بمجموع الشعب الجاثمة أمام قصر الملك ، والرافعة أيديها بالضراعة إلى أوديب لينقذها من الوباء المهلك المنتشر في المدينة ، ولكن توفيق الحكيم يجد نفسه مضطرا إلى أن يقدم للأحداث بتلخيص ماجرى لأوديب قبل بدء المأساة مع رغبته في إظهار جو الأسرة وتأثيره في حياة أوديب ، فتجري أحداث الفصل الأول داخل القصر ، لأن جو الأسرة عند أوديب لا يمكن أن يجعل خارج البيت ، مضجعا من أجل ذلك بوحدة الزمان والمكان ، مستغنيا عن التقليد القديم الذي كان يتطلب الخروج بالحركة المسرحية من داخل المنازل إلى خارجها وعلى الخصوص في الأحداث الهامة . فيرفع الستار عن الملك أوديب مستندا إلى عمود من أعمدة البهو في قصره يطيل النظر مفكرا إلى المدينة من خلال شرفة رحيبة ، وتظهر الملكة جوكاسته بين صغارها الأربعة بينما تهمس أنتيجونة وهي الكبرى .

انتيجونة (هامسة وهي تتأمل أوديب) -

أماء ١ ... ما باله يرسل البصر هكذا إلى المدينة ؟

جوكاسته -

لأذهبي إليه أنت يا أنتيجونة ، وسرى عنه ... فهو يصغى لإليك دائما .

أنتيجونة (تتجه إليه بهدوء) -

أبتاه ١ ... فيم تفكر وحدك هكذا ؟

أوديب (يلتفت إليها) -

أنت يا أنتيجونة ؟ . (يرى الملكة وبقية الأبناء) وأنت يا جوكاسته ؟

كالكم ها هنا ... حول .. ما الذي جاء بكم الآن ؟ ...

جوكاسته —

هذا الهم الجائهم على صدرك يا أوديب ! . لا تقل لنا إنه الطاعون الذى نزل
بالمدينة فأنت لا تملك لدفعه شيئا ، ولقد فعلت ما استطعت
وأسرعت فى طلب « تريسياس » ليشير عليك بما يوحى إليه إطلاعهم على علوم
البشر وأسرار الغيب فإذن هذا الإطراق الطويل ؟

أوديب —

محنة طيبة ! . تلك المدينة التى وضعت مصيرها فى يدي .

جوكاسته —

كلا يا أوديب . ليست محنة المدينة وحدها لأنى أعرفك كما أعرف
نفسى هنالك علة أخرى . فى نفسك انقباض أطالع أثره فى عينيك ...

أوديب —

انقباض لا أدرى له علة أكان شرا مستطيرا يترهب بي ...

جوكاسته —

لا تقل ذلك إنما هى آلام الناس قد انعكس طيفها على نفسك الصافية
نحن أسرتك يا أوديب ، علينا الآن واجب التسمية عنك هلبوا
يا أولادنا التفوا حول أبيكم ، وبددوا عن رأسه وقلبه هذه السحب
القائمة !

أنتيجونة —

أبتاه ! أسألك شيئا لا تردنى عنه ... قص علينا قصة ذلك الوحش
الذى قتلتها فيما مضى

أوديب —

أغلب ظنى يا جوكاستا أنك أنت الموحية إلى أولادنا ، أن يسألونى ذلك

دائماً . لقد سمعوا تلك الحكاية منى كثيرا ...

جوكاستا -

ولم- تضيق بذلك يا أوديب ؟ إنها على كل حال صفحة من حياتك يجدر
بأولادنا أن يلعبوا بها كل الإلام إن كل أب بطل فى نظر أبنائه فكيف
بك وأنت البطل الحقيقى فى نظر طيبة كلها . ومع ذلك فكن على ثقة أن
أولادنا هم الذين يتوقون إلى سماعها منك فى كل حين أنظر إلى عيونهم
المتطلعة ، وإلى أنفاسهم المعلقة !

- أنتيجونة -

أجل يا أبى قص علينا كيف انتصرت على الوحش ! ...

- أوديب -

تريدنى ذلك حقاً يا أنتيجونة ؟ . أو لم تسألى منها بعد ؟ وأختك
وأخوك ؟ .

أنتيجونة (تهز رأسها نافية وكذلك الجميع) -
لن نسألى أبدا .

(أوديب) يتخذ مقعدا وأولاده حوله) -
إذن فاسمعوا كان ذلك منذ عشرين عاما
- جوكاستا (وهى تجلس تقربه) -

منذ سبعة عشر عاما فيما أذكر .

- أوديب -

نعم أصبت حدث فى ذلك اليوم أنى دنوت من أسوار
طيبة

- أنتيجونة -

من البداية يا أبتاه ! قص علينا من البداية ..

أوديب -

ليس لهذا صلة بحادث الوحش . ومع ذلك فليكن ما تريدون .
 أنتم تعلمون أنى نشأت مثلكم فى قصر ملكى ووجدت مثلكم الحب
 والعطف فى أحضان أب كريم هو الملك « بوليب » ، وأم زؤوم هى الملكة
 « ميروب » ، لقد ربياني وهذبانى ، كما يربى ويهذب أبناء الملوك
 إلى أن صرت شابا جلدا قويا ذكيا أحذق الفروسية ، وأهيم بالمعرفة
 أجل يا أنتيجونة ! كان لى بريق عينيك ، كنت محبا للبحث عن
 حقائق الأشياء فى ذات مساء علمت من شيخ بالقصر ،
 أطلق لسانه الخمر ، أنى لست أبنا للملك والمالكة ، فهما لم ينجبا قط الولد
 وإنما أنا لقيط تبنىاه منذ تلك الساعة لم يهدأ لى قرار ، ولم
 أقعد عن التفكير لحظة فى حقيقة منبئى فغادرت تلك البلاد ، وممت
 على وجهى ، باحشا عن حقيقتى حتى انتهى بى المطاف إلى أسوار
 طيبة

أنتيجونة -

وهنا لقيت الوحش

أوديب -

نعم يا ابنتى وكان وحشا مهولا أسدا

جوكاسته -

له وجه امرأة

أنتيجونة -

وله أجنحة نسر إنك تنسى دائما يا أبى أن تحدثنا عن أجنحته

أوديب -

نعم نعم كانت له أجنحة كأجنحة النسر . وقد خرج على
من الغاب

أنتيجونة -

سائر أم طائر ؟

أوديب -

سائر كالطائر وفتح فيه

أنتيجونة -

وطرح عليك اللغز

أوديب -

نعم قبل أن يأكلنى طرح على لغزا ذلك اللغز الذى قيل
لأنه كان يطرحه على كل من لقيه من أهل طيبة

جوكاسته -

وكلهم عجزوا عن حله فكان يفتك بهم عندئذ ويقتلهم لساعتهم
حتى أهلك عددا كبيرا من أهل المدينة أجل يا أوديب لقد لبث أهل
طيبة زمنا يتحاشون التخلف خارج الأسوار إلى مغيب الشمس ، خوفا
من لقاء الوحش لقد سموه « أبا الهول » فلقد ألقى الرعب فى قلوب
الناس طويلا وكان زوجى الملك « لايوس » قد مات منذ قليل .
وتركنى فى عنفوان العمر ، وحيدة ، أعيش فى برد هذا القصر
أرتجف فرقا مما يشاع فى المدينة عن أبى الهول وضحاياه كان أخى
« كرون » فى ذلك الوقت هو الوصى على العرش فلم يقو على دفع

الكارثة وهاج الشعب طالبا الحماية من ذلك الخطر ، ثم لم يلبث أن أعلن رغبته في أن يمنح عرش المدينة لمن ينقذها من الوحش
أوديب -

ليس للعرش وحده يا جوكاسته كانت هنالك مكافأة أخرى أئمن منه هي يذ الملكة الأرملة هنا كله كنت أجهله عندما لقيت الوحش لو أنى عرفت ذلك الجزء الجميل الذى كان ينتظرني ، ترى ماذا كنت أصنع ؟ ربما كان فؤادى اضطررب ، ويدى ارتجفت ولم أظفر بالنصر !

النتيجة

وكيف مات الوحش ؟ ...

جركاسته

عندما حل أبوك اللغز ، الذى لم يستطع أحد حله ، اغتاز أبو الهول وألقى بنفسه فى البحر كنت أنا وقتئذ فى قصرى هاهنا أتلقي أحاديث الناس عن ذلك اللغز ، الذى يطرحه الوحش على ضحاياه ولا أدري ما هو ؟ فإ من أحد عاد إلينا حيا قبل أيكم ، لينخبرنا به ولست أكنم عنك الآن يا أوديب لقد كنت يومئذ أطرح على نفسى أنا أيضا سؤالا بل لنزا : ترى من هو الظافر ؟ وهل سأحبه ؟ ... فطالما صحت من أعماق نفسى فى سكون الليل : د من الظافر لا بالوحش بل بقلبي قلبي الذى لم يكن قد عرف الحب رغم زواحي المبكر بالملك الطيب «لايوس» . لكن عندما رأيتك يا أوديب وأحببتك أدركت أن لغزى هو الآخر قد حل !

وهكذا يدخلنا توفيق الحكيم إلى قصر الملك حيث نجد أنفسنا أمام أسرة أوديب تلك الأسرة التي خدعتها أكلوبة تريسيس، فهم يخلعون على الملك عظمة مكذوبة فقد استهوتهم هذه الأسطورة التي روج لها تريسيس ووجدت في خيال الناس مجالاً للإمتاع، وعلى الأخص عند أنتيجون ابنة أوديب التي لم تكن تمل سماع هذه القصة البديعة التي كانت سبباً في اعتلاء أبيها على عرش ثيبة والتي أحاطته بهذه الحالة القوية من البطولة، وأوديب مضطرب وقد تورط في هذه الأكذوبة أن يستمر في تقريرها في أذهان الناس وفي أذهان أسرته. ولقد أوقفنا توفيق الحكيم على العاطفة التي تؤلف بين أوديب وأسرته ومدى التعاق الذي رأيناه في عيون أنتيجونة وفي حديثها كما نلسه في شغف جوكاسته بزوجها ولعجبها ببطولته وارتياحها لزواجها به ذلك الزواج الذي تم عن حب لا عن صدفة. ولا يخفى علينا السبب الذي من أجله أدخلنا توفيق الحكيم إلى قصر أوديبوس مخالفاً بذلك ما جرت عليه عادة المؤلفين للمسرح اليوناني القديم من إخراج الحركة إلى الميادين العامة. والسبب هو أنه يريد أن يخفف على المشاهدين صعوبة تتبع أحداث القصة التي لها جذور ترجع إلى مولد أوديبوس ونشأته الأولى، هذه الصعوبة التي تحتاج من المشاهدين لمأسة صوفوكليس إلى يقظة وتتبع، فأراد توفيق الحكيم بهذا المشهد الأول أن يلخص ما جرى لأوديب قبل بدء المأساة. والسبب الآخر الذي من أجله خرج على قاعدة الوحدة في الزمان والمكان في هذا المشهد هو أنه أراد أن يمهّد لضعف أوديب أمام أسرته وزوجته بوجه خاص، هذا الضعف الذي سيُجعله يقف فيما بعد أمام الكارثة موقف المتردد، فإن حبه لجوكاسته سوف يجعله يشفق على كيان أسرته أن تهدمه الحقيقة التي اكتشفها آخر الأمر.

هذه الأسباب هي التي جعلت توفيق الحكيم يستغنى عن مشهد الشعب الجاثم في ضراعة أمام قصر الملك، المشهد الذي بدأ به صوفوكليس

روايته حيث يوقفنا من أول لحظة أمام المدينة وهي تفقد أبنائها بغير حساب ،
وحيث الوباء المهلك يثير أفواج الشعب فتتدفق إلى قصر الملك تفزع إليه أن
يدراً عنها المحنة .

هذا كله قد تأخر ظهوره عند توفيق الحكيم حتى ينتهى من عرض التمهيد
الذى أراد أن يبرز من خلاله جو الأسره ، والعاطفة التى تؤلف بينها . وما إن
ينتهى من هذا التمهيد حتى تسمع أصوات الشعب من خارج القصر ، ويسكنفى
الحكيم فى هذا المنظر بالموثرات الخارجية ، فلا يستطيع النظارة أن يروا منظر
الشعب الجائهم أمام قصر الملك ، وإنما يحدثهم الملك أول الأمر من شرفته ثم
ينيب الشعب عنه كبير السكينة فيدخل إلى القصر ليعلن إلى أوديب أن شعبه
يتساقط من حوله كما يتساقط الورق عن الشجر ، ويختلف الحوار هنا عن الحوار
عند صوفوكليس فبينما كان الكاهن عند صوفوكليس يضرع إلى أوديب فى عبارات
يشيع فيها الاحترام والتقديس ويظهر فيها اعتراف الكاهن بمكانة أوديب
وعظمته نرى أن حديث الكاهن عند توفيق الحكيم لا يشيع ثقة ولا اطمانا
ولأنما هو أقرب إلى التأنيب منه إلى الدعاء وذلك لما كان يعرفه الكاهن عن
أوديب من عدم إيمانه بوحى الآلهة . فوحى الآلهة عنده موضوع لحص وتنقيب .
وهنا يظهر أوديب غير متمتع بثقة الشعب كما يبدو، غير متحمس لاستشارة
الآلهة ، ليس هو الذى يرسل كرىون إلى أبولون ليحمل إليه وحى الآلهة ، وإنما
يرسل الشعب كرىون ، ذلك الرجل الذى لا يجادل فى الحقيقة ولا يمارى فى
الواقع والذى يتمتع بثقة الشعب ... ولكن أوديب برغم عدم إيمانه بوحى
الآلهة وعدم تتمتع بثقة الشعب يعد الكاهن أنه لن يحجم عن تنفيذ فكرة قدوم
تريسياس فقد كان أول من فكر أوديب فى استشارته ولا تمضى لحظات حتى
يعلن الشعب قدوم تريسياس .

أوديب (ملتفتا إلى الشرفة) —

صه ا . . . ما هذا الضجيج ؟

الشعب (فى الخارج يصيح) —

أيها الملك أوديب ا . . . أيها الملك أوديب ا . . .

صوت (فى الخارج بين الشعب) —

هذا تريسياس قد أقبل . . . استشره . . . فإنه يوحى إليه .
(يدخل تريسياس الضرير يقوده غلام)

تريسياس —

بعثت فى طلبى يا أوديب ؟ . . .

أوديب —

نعم .

تريسياس (وهو يترك يد الغلام ويشير إليه بالخروج) —

هل نحن وحدنا ؟

جوكاسته (تقود أولادها وتخرج بهم)

أوديب (وقد رأى الهو يخلو) —

نحن الآن وحدنا .

تريسياس ..

أعرف لماذا دعوتى . . . وما بى حاجة إلى وحى السماء لأقرأ ما فى نفسك

..... الشعب يطالبك بإنقاذه وليس علاج الطاعون هو وحده
الذى يثير همك ولكنه الخطر القائم حولك الكهنة لا يحبون
تفكيرك ، ويضيقون بعقليتك ، ويأنسون بمثل د كريون ، ا ... والظروف
في طيبة اليوم تماثل الظروف التى فزت فيها بالملك ظروف تلائم
الانقلاب لأن كل محنة تزلزل سواد الشعب ، إنما تزلزل فى عين
الوقت قواتم العرش ا

أوديب —

وهل تظن كريون يستطيع أن يقضى على الطاعون ، كما استطعت أنا أن
أقضى على الوحش ؟ ا

تريسياس —

من يدري ؟ إن كريون ذهب يلتمس الوحى ، وعما قليل يعود بما يصدر
إليه من أمر ا ا ا

أوديب —

وأنت يا تريسياس ؟ يا من يؤمن الشعب بأنك ملهم بعلوم البشر محيط
بغيوب السماء ... أما من علاج لديك ، يزيل هذه المحنة التى نزلت بالناس ؟
تريسياس —

لقد تقدمت فى السن ... ولأنه ليجمعل فى الآن أن أراقب ما يجرى من بعيد ..
إمض وحدك فى طريقك يا أوديب ا ...

أوديب —

تريد أن تتخلى عنى الآن ، وأنت ترى الخطر المقبل على ، وعرف الظروف
التي ستعصف بملكى ؟ ا

تريسياس —

لك يا أوديب لإرادة ، وفى يدك قوة ، وفى عينيك نور ، ماذا تبغى
من هرم مثلى ، واهن القوى ، كيف البصر ؟ !

أوديب —

أدرك ما وراء كلامك إني أعرفك يا تريسياس مثلك لا
ينفض يده عما حوله إلا لأمر

تريسياس —

سأنفض يدي هذه المرة لأرى ما يحدث !

أوديب —

لتراني أسقط ، كما رأيتني أرتفع .

تريسياس —

لأنها المتعة كبرى أن أرى ماذا يسرى ، عندما أدع الـأمور فى يد القدر ...

أوديب —

لن تنهأ بهذه المتعة يا تريسياس ! . فإنى أعرف كيف أفسد عليك غرضك
أنك تحسب زمام عرشى فى يدك ... ولكن قناعك فى يدي . أمزقة أمام
الناس ، وأكشف عن وجهك ، عندما أشاء .

تريسياس —

مهلا يا أوديب ! ... لا تدع الغضب يذهب بصوابك ! ...

أوديب —

كن على ثقة أنى لن أتيح لك اللهى ، بل لى لى لى على أن أى الناس لى
بك ا ..

ترىسىاس —

ماذا تستطيع أن تقول الناس ؟

أوديب —

كل شىء يا ترىسىاس ، كل شىء ... فأنا لا أخشى الحقيقة . بل أنى لا تنظر اللى
الذى أطرح فىه عن كاهلى ، تلك الا كذوبة الكبرى التى أعى فىها منذ سبعة
عشر عاما ...

ترىسىاس —

لا تكن مجنوناً ا ...

أوديب —

قد أجن فى لحظة وأفتح أبواب هذا القصر ، وأخرج إلى الشعب صائحاً :
اسمعوا يا أبناء طية ... اسمعوا قصة رجل أعمى ، أراد أن يهزأ بكم ... وقصة
رجل حسن النية سلم الطوية ، اشترك معه فى اللهاة ا ... لى لست بطلا ... ولم
ألق وحشا ... له جسم أسد ، وجنساج نسر ، ووجه امرأة يطرح أفازا ...
هذا خيالكم الساذج ، أحب تلك الصورة ، وأذاع ذلك الوهم ... ولكن الذى
لقت حقاً هو أسد عادى ... كان يفترس المتخلفين خلف أسواركم . استطعت أنا
أن أقتله بهراوق ، وأن ألقى جثته فى البحر ... وأن أخلصكم منه ... غير أن
ترىسىاس ، هذا الضرير البارع ، أوحى لىكم من تلقاء نفسه لا من لدن الآلهة ،

أن تنصبوا ذلك البطل ملكا عليكم ... لأنه يومئذ كان يريد لكم كريون ملكا ...
نعم ، هو الذى أراد ذلك ودبره وهو الذى علمنى حل تلك الاحجية ، عن
الحيوان الذى يحبو على يدين وقدمين ..

تريسياس --

صه . صه . صه ! ... اخفض صوتك !

أوديب --

وهو الذى أوحى قديما لى لا يوس ، بقتل ابنه فى المهد موهما لياه ...
بأن السماء هى التى ألهمته أن الولد إذا كبر قتل أباه .. لأن تريسياس ، هذا
الاعشى الخطر ، صمم بإرادة من حديد أن يقصى عن عرش طيبة وريثها الشرعى
.. لقد أراد أن يكون العرش لرجل غريب فتم له الأمر الذى أراد ...

تريسياس --

قلت لك : اخفض من صوتك يا أوديب ...

أوديب --

أجل هذا هو تريسياس ... الذى يلقى فى روعكم أنه يقرأ صفحات الغيب ويسمع
أصوات السماء ، وهو لا يسمع فى حقيقة الأمر ، إلا صوت إرداته ، ولا يطالع
سطور حسابه وتدبيره ، لقد شاء ، وهو غفور أن يغير مجرى الأمور ويبدل
فيما استقرت عليه نظم الوراثة ، وأن يتحدى إرادة السماء ، التى أخرجت من
صلب لا يوس ، خائفة ، اقيم بيده الآدمية على العرش شخصا ، هو وليد
رأسه ، وصنيعة فكره ...

تريسياس —

هدى، من روعك يا أوديب ! ... فما يطفى مصباح العقل غير عواصف
النفس ! ...

أوديب —

أعرفت الآن ما فى يدى أن أصنع بك ؟

تريسياس —

وبنفسك !

أوديب —

است أخاف على نفسى من الحقيقة ... ولو طوحت بى من فوق
العرش إنك تعرف أن الملك ليس بختى ... لقد كنت فى دكورنت ،
مهدى الذى نشأت فيه ، بين أحضان دبوليب ، الطيب ودميروب ،
الرحيمة وما كان لهما من مطمع إلا أن يقنعا الناس أنى ابنهما ، وأن يجلسانى
على عرشهما ... ولكنى هربت من ذلك الملك ... باحشا عن حقيقة
أصلى ... لقد هربت من دكورنت ، لأنى لم أطق الحياة فى أكذوبة ...
وجئت هنا ... فإذا بى أعيش فى أكذوبة أضخم ! ...

تريسياس —

لعل الأكذوبة هى الجو الطبيعى لحياتك !

أوديب —

وحياتك أنت أيضا يا تريسياس !

تريسيلاس —

وحياتى أنا أيضاً وحياة كل بشر ... لا تنس أنك بطل هذه
المدينة ... لأن طيبة فى حاجة إلى بطل وهى التى آمنت بأسطورة
أبى الهول فحذار أن تفجع الشعب فى عقيدته ! ...

أوديب —

ما من شىء يرغمنى على الصمت إلا خوفى أن أفجع زوجى وأولادى فى
إيمانهم بيطولتى ... ولا شىء يؤمنى إلا اضطرارى إلى هذا الكذب
الطويل عليهم .. إني لأتحامل على نفسى ، حتى لا أصبح بهم وهم يـوون
أمامى قصة أبى الهول :

« لا تصدقوا هذا الهراء ! إن الحقيقة يا أولادى هى »

تريسيلاس —

حذار يا أوديب ، حذار ... ما أشد خوفى أن تعبت أصابعك الطائشة
بقضاع « الحقيقة » ... وأن تدنونا ملك المرتجفة من وجهها وعينها ...
لقد هربت من « كورنت » هائما خلفها ، ولكنها أفادت منك ... ولقد
جئت طيبة تعلن أنك مجرد عن الأصل والنسب ، لتكشف للناس عنها ...
فابتعدت هى عنك ، دعك يا أوديب من « الحقيقة » ... لا تتحداهما ...

أوديب --

ولماذا تتحدى أنت السماء يا تريسيلاس ؟ أترك أصلب منى عودا ،
وأمضى عزما ، وأحد بصرا ؟ ...

تريسيلاس —

لست أحد منك بصرا يا أوديب ... فأنا لا أرى شيئا ... ولا أبصر

في الوجود إلها إلا إرادتنا . لقد أردت فكنت أنا الإله ... ولقد أرغمت طيبة
حقاً على أن تقبل المالك الذي أردت أنا لها .. فكان لي ما أردت كما
تري

أوديب (بنبرة تمك)

اخفض صوتك يا تريسياس .

تريسياس --

لا تسخر مني ا ولا تحسن ، لو صبح عزمك على تنفيذ وعيدك
أني عاجز عن مواجهة الناس ا افتح أبراك إذا شئت واخرج إلى
شعبك ، وارفع عقيرتك فيه بما تشاء ... عندئذ تعلم ماسيقول تريسياس ا . . .

أوديب --

ماذا ستقول ؟

تريسياس

سأصبح بلاء مني : د أيها الشعب ا لأنني لم أفرض إرادتي لمجد أطمع
فيه ... ولكن لرأي أو من به : هو أن تكون لكم إرادة ... ما من حقد كان
يبنى وبين د لا يوس ، ، وما من ضفين كان يبنى وبين د كريون ، لأنه أردت
أن أطوى صفحة الملك في هذه الأسرة العريقة ... لأجلكم أتم تختارون لكم
ملكا ، من عرض الطريق مجردا من الحسب والنسب ولا سند له إلا خدمته لكم ،
ولا لقب له إلا بطولته فيكم ... ذلك أنه لا توجد ، في أرضكم ، ولا ينبغي أن
توجد إلا إرادتكم أتم ا

أوديب --

أو إرادتك ا ... أيها الضرير البارع ا إنك تعلم أن الشعب لا يريحه

أن تكون له إرادة وهو يوم يراها في يده ، يسرع فيعطياها لبطل من
نسيج أساطيره ... أو لإله مدثر بنهام أحلامه ... كأنها هو يضيق بحملها ، ولا
يقوى على الاحتفاظ بها ، ويرد التخلص منها وطرح عبثها ... ولكنك
رجل أعماه الضرور ... لاتسعى حقاً إلى مجد ظاهر ... غير أنك تريد أن
تكون أنت منبع الأحداث ومصدر الانقلابات ، ومحرك القوى التي تغير
وتبدل في مصائر الناس وعناصر الأشياء ... إلى لا أرى فيك هذا التناول
المستتر ، وأقرأ في نفسك هذا الصاف الخفي .

تريسياس -

من حق أن أتبه قليلاً يا أوديب ... فأنت لا تنكر أني قد نجحت ... وما أنت
على هذا العرش إلا آية من آيات إرادتي !

أوديب -

سمعت سماع ذلك منك لقد دعوتك لاصغى إلى رأيك في هذه المحنة ،
لا لاصغى إلى أنشودة فخارك ! ... إن موقفك مني اليوم لا أتبينه هل
أنت معي ؟ هل انقلبت ضدي ؟ . است أرى على أي أساس الآن قد أقمت
إرادتك

تريسياس

ذلك ما سوف تلمه في حينه يا أوديب .

أوديب -

متى ؟

تريسياس —

عندما يأتى كريون بذلك الوحى من معبد دلف ، من حسن
الرأى أن أعرف شيئا عن إرادة السماء قبل أن أأسرع فى تكوين إرادتى !

أوديب —

أفى مقدورى أن أعتد على مؤازرتك لى يا تريسياس —

تريسياس --

لأنه لمن الحق يا أوديب أن تخشى من جانبي أمرا .

أوديب —

تنتظر إذن ما يأتى به كريون .

تريسياس —

دعنى الآن أذهب لى أن يحىء أوان العمل ولن أقول لك
الساعة إلا هذه : دواجه مصيرك يا أديب ولا تخف فأنا معك .

أوديب —

أوافق أنت يا تريسياس ؟

تريسياس —

أين غلامى الذى يقودنى ؟

أوديب (كالمخاطب لنفسه)

مصيرى ١٢ . ما هو مصيرى ؟

ترىسياس -

أين الغلام ؟

(يتجه أوديب إلى الباب ويفتحه
ويدخله الغلام فيقود ترىسياس إلى
الخارج. أما أوديب فيبقى وحده،
ويسند رأسه إلى عمود مطرقا)
هذه هي شخصية ترىسياس عند توفيق الحكيم شخصية رجل غلبت عليه
إرادته العمياء التي تفرض نفسها فتتدخل لتحول الأمور عن مجراها الطبيعي ،
متخذة لذلك وسائل غير مشروعة من الدهاء والسياسة واستغلال سذاجة الناس
وليمانهم بكمانة الكهان وميل العوام إلى تصديق الخرافة . والتقى هذا السياسي
المخاتل بأوديب الفتي الساذج ، فكان وسيلة في تحقيق أحلامه الشريرة وتورط
وقبل الأكذوبة وأصبح شريكا ل ترىسياس .
وهكذا يترأى لنا أوديب حتى الآن إنساناً ضعيفا قد زاح منه هذا المجد
الأسطوري الذي خلعه عليه صوفوكليس وأصبح بشرا عاديا يتورط فيما يتورط
فيه بسطاء الناس ويقع في الشباك التي نصبها له ترىسياس .
هذا التصرف الخطير الذي أجراه توفيق الحكيم على شخصية أوديب خلق
لنا صراعا من نوع جديد، فلم يعد الأمر موضوع القدر الذي ينزل على امرئ من
قبل ولادته ، القدر المحتوم الذي لا مرد له ، القدر الذي يقع على ضحية بريئة
لا ذنب لها ولا جريرة ، وإنما أصبح الأمر عند توفيق الحكيم موضوع الصراع
بين إرادة الإله وبين إرادة الإنسان العمياء الخاطئة .
إن أوديب عند توفيق الحكيم إنسان تورط في الخطأ بقوله الدور الذي
أراد له العراف ترىسياس ، فكان مشغولا عما يحره هذا الإنسان من محن .

فتوفيق الحكيم يرى في القدر مقدارا من الجبر ومقدارا من الحرية يسيطران على تصرفات الاحياء ، ذلك أن وجود القانون يستلزم وجود الخروج على القانون ، وهذا يستلزم أيضا نوعا من العقاب ... ليس في إخلال النتائج وحدها ... بل في إعادة الخلل إلى النظام ورد المتمردين إلى موضعه . رأى توفيق الحكيم روح الاسلام التي يدين بها تتمشى مع هذه النظرة لذلك كان لابد له أن يخضع قصة أوديب لهذا التفكير .

ولقد استدعى هذا التفكير من توفيق الحكيم أن يؤخر انشغال أوديب بالحادثة الرئيسية حتى يثبت في الأذهان صورة هذه الشخصية الجديدة التي خلعت عليه والتي تتألف من إنسان ضعيف أمام أسرته من ناحية ، وأمام أكذوبة تريسياس من ناحية أخرى ، فبينما يراجها وباء المدينة ووحى أبولون من أول وهلة عند صوفوكليس ، نجد أن وحى أبولون الذي يحمله كريون يتأخر عند توفيق الحكيم إلى ما بعد هذه المشاهد التي ظهرت لنا فيها أسرة أوديب ومؤامرة تريسياس . وهنا يشعر المتابع للقصة بشيء من الانفصال انفصال الفكرة عن الحركة ، الأمر الذي لم يكن له وجود على الإطلاق في قصة صوفوكليس ، تلك التي لم يسيطر فيها التفكير على الحوار ، ولم يحتج فيها المؤلف إلى مقدمة تنفصل فيها الفكرة عن الحركة الدرامية التي تؤلف عند صوفوكليس وحدة وثيقة من بداية الكلام إلى نهايته .

لم يستطع توفيق الحكيم أن يجعل أفكاره الجديدة تخرج من مواقف القصة نفسها ومن أعطاف الأحداث الجارية واضطر أن يمهلنا بعض الوقت ريثما يقص علينا ما جرى لأوديب قبل بدء المأساة ، وريثما يكشف لنا عن مؤامرة تريسياس ولعلنا نلاحظ أن المشهد الذي كان بين أوديب وتريسياس لم يكن تقصيا عن أسباب الوباء المهلك بقدر ما كان تقريراً للأكذوبة التي حاكها تريسياس ، وتورط فيها أوديب مما جعل اهتمام أوديب بالاختطاف الدامية

التي أهدقت بالمدينة والتي جعلت الشعب يهز هذا عنيها ، اهتماما يبدو ضعيفا .
ويحتاج توفيق الحكيم بعد خروج تريسياس أن يذكرنا بهذا الوباء الذي كنا
قد نسيناه ، وأن يعود فيبث في نفس أوديب بالقلق الذي كان ينبغي أن يكون
مستمرًا منذ البداية، ذلك القلق الذي ظهرت بوادره في أول القصة ثم اختفى وراء
هذا التهديد ثم كان عليه أن يظهر من جديد بعد خروج تريسياس .

وكان لابد لتوفيق الحكيم أن يعتمد على كاهن زوس باعتباره الممثل للشعب
والمدافع عن وحى الآلهة والساخط على أوديب لتحديه لكلمة الآلهة وعدم إيمانه
بالوحى فكانت شخصية الكاهن عند توفيق الحكيم أكثر ظهورا منها عند صوفوكليس ،
والسبب في هذا واضح وهو أن شخصية تريسياس عند توفيق الحكيم لم تعد هذه
الشخصية المقدسة التي تستمد قوتها من معرفتها بالحقيقة ، والتي كانت موضوع
ثقة الجميع ، فهو الذى يظهر على كل شيء ، على ما يمكن أن يعلم وما ينبغي أن
ينحى ، على آيات السماء وعلامات الأرض . وإنما أصبحت شخصية متأمر يخضع
سياسة الدولة لإرادته ، ومن هنا كان لابد لشخصية كاهن زوس أن تظهر ،
وأن يعتمد عليها في حمل الوحى والدفاع عنه ، وأن تكون أكثر ظهورا عند
توفيق الحكيم منها عند صوفوكليس فلها عند الحكيم دور آخر غير مجرد النيابة عن
الشعب وهو دور الرسول الذى يحمل الحقيقة من الإله وهو الدور الذى كان
لتريسياس عند صوفوكليس .

ولما كان كريون مـسـروفا لدى الناس أنه الرجل الذى يستسلم لكلمة
الآلهة ولا يجادل فيها ، فقد جمعه توفيق الحكيم مع كاهن زوس في مـسـرقف
واحد ، فهما اللذان يبنئان أوديب بما يحملانه من معبد دلف ، عليها أن يقفا
معا أمام أوديب وهما يعلنان له هذه الحقيقة الفظيعة مما ساعد أوديب على

الشك في نيتهما ، والاعتقاد بأن ما يحملانه من معبد دلف ما هو إلا مؤامرة يحكيها كريون معتمدا على كهانة الكهان . مستغلا الوحي ليظفر بسلطان العرش ويدعو ذلك أوديب إلى اتهامها بالخيانة ولا يجد غير النبي أو الموت عقابا لهما ، ولكنه لا ينفذ حكمه إلا بعد أن يقوم بتحقيق يجريه أمام قصره وبحضور جوقة الشعب ، ويستدعى تريسias ليشهد المحاكمة ولكن جوكانسته التي تخرج عن القصر وتستأذن في أن تكون أحد شهود هذا التحقيق يعز عليها أن ترى زوجها متها بالقتل ، وأن ترى أخاه متها بالخيانة فتريد أن تدلى برأى فيما شجريتهما من خلاف ، فتروى عليهن قصة الوحي الذي كان قد تنبأ للايوس بأنه سيمقتل بيد ابن يولده منها ، وكيف أنه لم يقتل بيد رجل واحد ، وإنما قتلتها جماعة من اللصوص عند ملتقى طرق ثلاث ، وتكون هذه الكلمة من جوكانسته هي نقطة التحول في التحقيق الذي يجريه أوديب أمام الشعب ، فيصرف عن اتهامه لسكريون وللكان ويشغل بموضوع القتل نفسه . وهذا تخلص بارع من توفيق الحكيم اقتضته طبيعة الموقف . فقد أثار قصة جوكانسته في نفس أوديب ذكرى قتله لرجل في ملتقى طرق ثلاث ، فإذا صدقت جوكانسته فيما تزعم من أن الذي قتل الملك جماعة من اللصوص لرجل واحد فقد نجا من التهمة وإلا فقد تقرر المصير وأصبح أوديب هو القاتل .

وهنا يخطو توفيق الحكيم نفس الخطوات التي خطاها صوفوكليس في إجراء التحقيق ، فيستدعى الراعي الذي شهد القتل وينبئ أوديب بأن رجلا واحدا هو الذي قتل لايوس ، وهنا لا يملك أوديب إلا أن يتهم نفسه ويعترف أمام الجميع بأنه القاتل ولكن شينخا من كورنثة يأتي في هذه اللحظة ، شينخا من خدام الملك يوليبيوس جاء ليعلن لأوديب أن أهل كورنثة يطلبونه ملكا عليهم بعد موت بوليبيوس الذي قضت عليه الشينخوخة ، ويمرر حديث بين هذا الشيخ وبين أوديب يعلم منه أنه لم يكن ابن بوليبيوس وإنما

تلقاه هذا الشيخ من راع آخر من رعاة الملك لايوس وهو طفل فأسله إلى
بوليبوس الذى ربه فى قصره، فتشير هذه الحقائق فى نفسه الرغبة فى استقصاء الأمر.
وهنا يحاول راع من الذين كانوا يشهدون التحقيق الهروب من خلف الصفوف.
فإذا به هو الراعى الذى كان قد وكل إليه أمر التخلص من أوديب فيستبقيه
أوديب ويواجهه بالشيخ .

أوديب —

اقربوا به أولا من رسول كورنت وأنت أيها الرسول تفرس فى
وجهه جيدا فربما أدى ذلك إلى أمر

(يدفع بالراعى إلى جوار الشيخ)

الجوقة (تنظر إلى الرجلين) --

شيخان هرمان ... لكأنهما فى عمر واحد !

الشيخ (صائحا بعد أن يحدق فى الراعى) --

هو بعينه ! ... هو بعينه ! ...

أوديب —

من ؟ من ؟

الشيخ —

الراعى الذى سلمنى الطفل !

أوديب —

أسمعت أيها الراعى ؛ .

الراعى —

لست أفهم شيئا عما يقول هذا الشيخ !

. أوديب —

أما سبق لك أن لقيت هذا الشيخ في ، بقعة من البقاع ؟

الراعى -

لست أذكر

أوديب —

وكيف استطاع هو أن يذكر ؟

الشيخ —

دعنى يا أوديب أشحد ذاكرته ما إخاله ينسى تلك الايام التى كنا

نعمل فيها متجاورين فى منطقة سيتايرون

كان هو يرعى قطيعين وكنت أنا أرعى قطيعا واحدا .

ولقد تعاقبت علينا ثلاثة فصول من الربيع إلى الخريف

حتى إذا أقبل الشتاء ، سقت قطيعى عائدا إلى كورنت

وساق هو قطيعيه راجعا إلى طيبة أما كنا نفعل ذلك أيها الراعى ؟

الراعى —

نعم هذا حقاً ما كنا نفعل ولكن مضت على ذلك سنون

كثيرة .

الشيخ —

أجل مضت سنون كثيرة ولكن ذلك لا يمنع من

ذكر ذلك الطفل الرضيع ، الذى وضعته بين ذراعى ذات يوم ، وتوسلت

إلى أن أربيه كما لو كان ابنى

الراعى (مرتجفا) —

ماذا تعنى ؟ وماذا تبغى منى أن أقول ؟

الشيخ -

لا أبني منك ألا أن تنظر أمامك أيها الصديق القديم ها هو ذا طفلك
الرضيع !

(يشير إلى أوديب)

جوكاسته (تلفظ بغير وعى همسة كالخشجة) -

كفى ! كفى !

(تهم مندوفة نحو القصر ولكن أوديب يمنعها)

أوديب (صائحا) -

أين تذهبين يا جوكاسته ! ؟

جوكاسته -

أيها الإله رحماك !

أوديب -

مكانك لحظة لتسمعي بأذنيك حقيقة منبئى !

جوكاسته -

لا أستطيع البقاء لحظة أخرى لا أستطيع لا أستطيع

أوديب -

لا نستطيع أن نتحمل حمرة الخجل تصبغ وجهك ، وأنت تسهين أمام
كل هذا المألأ ، من أى بطن وضع خرج زوجك ! إني ما أرغمتك
قبل الآن على شيء قط ولكنى أرغمتك الآن إرغاما على البقاء فى
مكانك لتعرفى عنى ما سيعرف الساعة هذا الشعب المحتشد !
حتى وإن كان فى ذلك إذلال لجلالك الملكى ، وجرح لعزة أسرتك المريقة !

الجوقة -

أبقى معنا أيتها الملكة ... واسمعي ما نسمع ... ولن يضيرك شيء فإن أوديب
فيينا ملك يبطولته لا بأسرته ا .

أوديب -

أصغى يا جوكانسته إلى حكمة الشعب ورغبته ا ...
جوكاسته (نخفي وجهها بغلايتها) ..
رحماك أيتها السماء ..

(أوديب للراعي) -

والآن أيها الراعي .. صارحنا بجواب مستقيم . ليس فيه التواء ... عن
حقيقة ذلك الطفل الذي سلمته إلى صاحبك هذا ا ...

الراعي -

صاحبي هذا يا مولاي ، لا يدري ما يقول . إنه ولا ريب مخطيء ...

أوديب -

حذرا أيها الراعي ا . إذا أبيت أن تجيب بالحسنى، فأنا نعرف كيف نرغمك على
الكلام ا ...

الراعي -

ترفق يا مولاي برجل هرم مثلي ا ...

أوديب -

إذا أردت الرفق بك فتكلم ا ...

الراعي -

ماذا تريدون أن تعلموا أكثر مما علمتم ؟ ..

أوديب —

ذلك الطفل الذى تحدث عنه صاحبك هذا ، هو أنت الذى سلبته إليه ؟ ...

الراعى —

أجل يا مولاي ... أنا ... ولانى لأتمنى لو كنت مت فى ذلك اليوم

أوديب —

لانى مديقتك الموت اليوم ، إذا امتعت عن الإفشاء بالحقيقة ! ...

الراعى —

الويل لى ! إن فى هذه الحقيقة موتا لى وأى موت !

أوديب —

أما زلت تنوى أن تهرب وتروغ ! ...

الراعى —

لم يبق لى ذلك سبيل ... أو لم اعترف بأنى أعطيته الطفل ؟ ماذا يراد بعدئذ

منى ؟ ..

أوديب —

من أين جئت بذلك الطفل ؟ ... من بيتك أو من بيت آخر ..

الراعى —

ليس من بيتى بل من بيت آخر .

أوديب —

من أى بيت ؟

الراعى —

ويلاه ! . ويلاه ! . استحلفك بالسما يا مولاي ... أن تكف عن سؤالى ! ...

أوديب —

أجب ... أجب ... إذا أمسكت الآن عن الإجابة ، فإنى منزل بك كل عذاب ،

وماق بك فى شرمات ! . تكلم ! ...

الراعى —

كان ذلك الطفل من بيت ... لا يوس .

أوديب —

أكان ابن عبد من عبيده ؟ ... تكلم ...

الراعى —

ألا يمكن أن تعطينى من القول ... مولاي ... رفقا بى ! ...

أوديب —

يجب أن تتكلم ويجب أن أسمع ... وإلا حطمت رأسك الأبيض بلا رحمة

... وسحقت جسمك الواهن ! ...

الراعى —

كان الطفل ... ابنه هو ...

أوديب —

أبن من ؟ ...

الراعى —

ابن ... لا يوس ! .

أوديب —

ابن الملك لا يوس ! ؟ ...

الراعى —

نعم .

(يحدث هيج بين الشعب ويسكاد

أوديب ينهار ولكنه يتناسك)

أوديب —

ما تقول فظيع أيا الرجل ... فظيع ما تقول ... لا يسكاد عتلى يصدق

... حذار أيها الرجل أن تكون في قولك كاذبا أو وإهما ... لقد فهمت الآن
 العلة في هروبك مني ... ما أنت في واقع الأمر إلا منبع الخير منك أنت ولا
 ريب عرف كهان المعبد . فما من سر يدفن في الصدر سبعة عشر عاما دون
 أن تنتشر له في الهواء رائحة أنت لذن مصدر الوحى في دلف . حذار أن
 تكون مفتريا على بالزور ، أو موحيا بالإفك .

الراعى -

بل هي الحقيقة . وفي مقدورك أن تسأل الملكة جوكاسته ... فقد كان كل شيء
 في حضورها وبعدها ... لقد دفعرا إلى بالطفل لأهلكه ... ولكن قلبى لم يجرؤ
 على إهلاكه ... فسلمته إلى هذا الرجل ... ليذهب إلى بلاده ، ويتخذ ولدًا ...
 فأخذه وأتخذ بذلك حياته ...

أوديب -

أكان طفلا حملته الملكة جوكاسته ؟

الراعى -

أجل يا مولاي ... وقد قيل يومئذ أن هلاكه ضرورى ... لنسوء مشؤمة
 لحقت به ... هي أن هذا الابن سوف يقتل أباه ...

أوديب (صائحا) -

لايوس ... جوكاسته ... يا للسماء ... يا للسماء ... انقشع الضباب
 من حولي ... فرأيت الحقيقة ، ها أبشع وجه الحقيقة . يا لها من لعنة لم يسبق
 أن صب نظيرها على بشر ... تريسياس ...
 تريسياس ... ولكنك جامد كتمثال ... لقد شعرت بطيف السكارثة ...
 وانقبض لها صدرى ... قبل أن تنقض ... ولكنى ما تصورتها قط بهذه الفظاعة
 كذلك انقبضت لها أنت يا جوكاسته ... جوكاستا ...

(جوكاسته وكأنها كانت طول الوقت
 بغير رشد ... تسقط على الأرض فاقدة
 الصواب ...)

الجوقة (فى صياح) -

إسرعوا إلى الملكة ! ... الملكة جوكاسته تنوء تحت وقر الكارثة !

انجدوها ... أسعفوها ... ادخلوها القصر ! .

(يجتمع الناس حول جسم الملكة ...

يحملونها برفق ، يعاونه أوديب وقد أذهلته الفجيعة ... ويدخلون بها

القصر ... تاركين ترسياس فى موضعه ..)

ترسياس -

أذهب بى أيها الغلام بعيدا عن هذا المكان ! ... فقد راق للسماء أن تتخذ

ملعبا ! ... نعم ... إن الإله يلهو وينشئ فنا ... ويصنع قصة ... قصة على

على أساس فكرتى هى بالنسبة إلى أوديب وجوكاسته مأساة ... وهى بالنسبة إلى

أنا ملهة ! ... عليكما إذن يا صاحبا هذا القصر أن تذرفا العبرات ... وعلى أنا

أن أرسل الضحك ! ...

(يضحك كالمجنون ...)

ولا ينتهى صراع أوديب عند هذا الحد فأوديب عند تونيق الحكيم إنسان

فيه ما فينا من ضعف ، إنه لا يريد أن يستسلم للحقيقة بهذه السهولة إنه أب

لأولاد وزوج لامرأة يحبها وهو فى الوقت ذاته ضحية لهذا المصير الفظيع الذى

قادته إليه قدماء عن غير علم منه ، ولكنه ما يزال على قيد واقعه الجليل ؟ لأنه لم

يرتكب الأثم عامدا فلماذا يدفع ثمنه باهظا ؟ إن أوديب يحاول أن يصم أذنيه

عن الحقيقة وأن يخفى رأسه فى الرمال ويتوسل إلى جوكاسته أن تصحبه

بأولادها إلى مكان بعيد حيث يعيشان ، فليس من بأس فى أن يترك سلطان الملك ،

أما أن يترك جوكاسته وأن يترك أولاده فهذا أمر فظيع لا يقوى عليه .

لهذا يجد أوديب المرأة فى أن يقف مع جوكاسته وجها لوجه فى مشهد

طويل يتوسل فيه إليها أن تنسى الحقيقة ، تلك الحقيقة التى تريد أن تحطم

صرح هذه الأسرة وتصيره إلى حطام . ويدور فى هذا المشهد جدال حول الحقيقة والواقع وتطول فيه المناجاة مناجاة أوديب لزوجته . ذلك لأن توفيق الحكيم تأمل مأساة صوفوكليس طويلا على حد قوله فوجد فيها عين الصراع الذى قام فى مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع والحقيقة . ولقد نسى توفيق الحكيم أن الحقيقة تختلف اختلافا كبيرا فى أهل الكهف عنها فى الملك أوديب فالحقيقة التى عرفها ميشيلينا وبريسكا ليست فى بشاعة الحقيقة التى عرفها أوديب وجوكاسته . فإذا سمحنا لميشيلينا وبريسكا ألا يخافا من وجه الحقيقة أو أن يسترسلا فى حبها ، فإننا نربأ بأوديب وجوكاسته أن يقفسا نفس الموقف ، فإن طبيعة الأشياء كانت تحتم عليها أن يرتاع كل منها من رؤية الآخر كما حدث عند صوفوكليس ، فإن جوكاسته لم تستطع أن ترى وجه زوجها بعد أن تكشف لها الأحداث عن حقيقة الأمر ، ونحن نعتقد أن هول الكارثة لم يكن يسمح لأوديب بالاسترسال فى مثل هذه العاطفة ، وكان الأقرب إلى طبيعة الأشياء أن يشغل أوديب بالمفاجأة التى تنسيه كل شيء . أما أن يقف ليتأمل الأشياء من زاوية أخرى فهذا من شأنه أن يضعف من فظاعة الكارثة التى يجب أن تجسم الأمر وأن تقود إلى النهاية مباشرة ، ولكن ولع توفيق الحكيم بالفكرة كان أقوى عنده من التركيز الفنى للمأساة ولكنه المسرح الذهنى الذى يعشقه توفيق الحكيم والذى يعشقه غيره من محبى الفكر المجرد .

إن توفيق الحكيم نفسه يعترف أنه كان متأثرا جدا بالمسرح الذهنى عندما ألف مشكلة الحكم التى وضعها على أساس أرسطوفان ، وكذلك عندما ألف بيجهاليون ، ولكنه فى الملك أوديب يقول إنه أراد أن يعنى بهناصر التمثيلية باعتبارها قصة تكتب لتمثل لا لتقرأ ، وأنه لم يسلك فى الملك أوديب ما سلكه أندريه جيد الذى مضى بفكرته صعدا دون سند من المواقف المثيرة على حد قول توفيق الحكيم ، والرأى عندنا أن توفيق الحكيم على الرغم

بما استفاده من المواقف المثيرة التى كانت عند صوفوكليس، وعلى الرغم مما بذل من جهد كبير ليخفى فكرته الجديدة فى ثنايا الحركة . وعلى الرغم من حرصه الشديد على أن يوفر لروايته القوة الدرامية التى لا يطفى عليها التفكير المجرد، نقول إنه على الرغم من كل هذا فقد بقيت فكرته إلى حد كبير أكثر طغياناً مما كان يتوقع لها أن تكون، فقد غلبه المسرح الذهنى الذى حاول إخفائه وتسرب هذا العامل الشخصى إلى العمل الفنى رغم إرادة المؤلف .

ولم تكن هذه الصاب لتخفى على توفيق الحكيم نفسه فقد أدركها بماله من حاسة مسرحية دقيقة فتد قال فى ختام هذه المحاولة :

« إن محاكاة القديم هى مشكلة صعبة حقاً ... بل إنها تكاد تكون مستحيلة فى بعض الأحوال كما لو كنا نريد بعنب جديد أن نصنع للتو خمرة معتقة ! هنالك ولا شك سر خفى فى تركيب ذلك الخمر القديم يجعل له مذاقاً لا يضاهى وحسبنا أن حاولنا الصمب من الأمور ... ونحن نعلم كل العلم أن الذى ينتظرنا فى نهاية الطريق هو الإخفاق ... إن أجزل الأمر هو أحياناً العمل نفسه ، لا نتيجه . وما أعظم الأجر الذى نلتسه والثمر الذى تساقط على بمجرد مكثى بضع سنين فى ظلال تلك الشجرة القديمة الدائمة الاخضرار والإثمار تراجيدياً صوفوكليس . »

وتلتهم مأساة أوديب للحكيم كما انتهت مأساة أوديب صوفوكليس ، فإن جروكاسته لا تستطيع أن تبقى رغم محاولات أوديب فإن قوة الحقيقة أرغمتها على الموت فمشتقت نفسها ، ويراها أوديب فيزار كالأسد وتمتد يده فى ثورته إلى صدر زوجه فينتزع منه المشابك الذهبية ويفقأ عينيه ، ويخرج إلى الشعب والدماء تسيل على وجهه . وهنا تظهر بطولة أوديب التى فقدتها طول الرواية ويسترد فى المجال الخلقى تلك الظلمة التى نزعها عنه توفيق الحكيم فى المجال الأسطورى كما يقول الميسودى مارنيك ، فلم يعد لأوديب بعد أن أدرك بشاعة الكارثة إلا أن يترك المدينة وينفى نفسه .

أوديب —

إن أطلب إليك ، يا كريون ، الرحيل بأهلى كما طلبت أول مرة ...
فالظروف قد تغيرت الآن كما تعلم سأذهب بمفردى تاركاً لك
أولادى ترعاهم بناتيك فأنت لهم خير أب وأوصيك
بالبنتين خيراً يا كريون وانتيجونة على الأخص لقد كانت شديدة
اللصوق بى فمآجتها إلى حنانك أشد وأكثر ها أنت ذا ترى أن
الأمهين عليك إقراره فقد عهدت إليك بأسرتى وأسرتك أى
ما تبقى منها أما أنا فما فى بقائى من نفع لم أعد أصلح للبقاء ! لقد
صدقت جوكانسته العزيرة حملتها عبثاً على الحياة وقد قاومت كما
قاومت ولكن شيئاً أعظم بأساً وأقوى بطشاً قد انتصر وبذهاب
جوكانسته أدركت قوة ذلك الشيء الذى أرغمها على الموت وفهمت أن
حياتى أمست هى الأخرى عدماً من العدم ... فكففتها من الفور فى الظلام ! ...

كريون —

ألك من مطالب آخر يا أوديب ؟ ...

أوديب —

نعم لاتنس أن تجرى الطقوس الجنائزية اللائقة بدفن تلك المسجاة فى
حجرتها لأنها أختك . وإنى ملطئت لى حسن قيامك بواجبك
ليس لى بعد ذلك من مطلب ، إلا أن أوصيك مرة أخرى بأطفالى وإنى
لا طمع فى نبلك يا كريون وأسألك أن تبعث فى طلبهم الساعة
للمسهم يدي
(كريون) يشير إلى الخادم قرب باب القصر) -

كنت قد رأيت لإقصاءهم عن هذه المشاهد المؤلة !

أوديب —

مرة ربما كانت هي الأخيرة لو أذنت أيها الرحيم كريون
المس وجوههم البريئة بأصابعي وأنخيل ملايحهم وأتأمل في
أسي صورهم ماذا أسمع ؟ ذلك وتغ أقدامهم الصغيرة
وذلك نشيج أعرفه من أنتيجونة لأنهم آتون أترك رحمتي
يا كريون ، وأرسلت في إحضارهم ١ ؟ ...
(أنتيجونة خارجة من القصر تقود إخوتها)

كريون —

لقد أمرت بإحضارهم لك يا أوديب فأنا أعلم مقدار حبك لهم
ها هم أولاء على مقربة منك ١
أوديب (يمد يده في الهواء) —

شكرا لك يا كريون ١ أين أنتم يا أولادى ؟ ؟
لست أراكم ولن تبصركم عيناى بعد اليوم
انتيجونة (وهى تكفكف دمعها) —

هون عليك يا ابتاه ١ مادامت لى أنا عينان ، فهنا لك لن تكون
وحيدا سأكون إلى جانبك حيث تكون
أوديب —

أنتيجونة بنيتى ١ لا يرضى قلبي أن أجرك معى فى طريق الشقاء ١ ...
مكانك هنا إلى جانب خالك وإخوتك ١

انتيجونة —

لا مكان لى إلا بالقرب منك يا ابنتى ١ أبصر لك ألا تذكر أنى
تقت يوما أن أرى الأشياء بعينك أراها كما تراها أنت سأحاول
أن أبصر الأشياء كما تبصرها
١٧٩

لن أشرك يوماً أنك فقدت ناظريك ! ..

أوديب -

بل أنا الذى كنت أتوق أن أرى الوجود صافياً طاهراً من خلال عينيك!...
ولكنى لم أعد أستحق ذلك ... ابقى يا بنية بعيداً عني ... إن شباك النضر هو
ملكك لا ماسكى ... لن أخذه منك ... فأرتكب جناية أخرى ... عيشوا حياتكم
يا أولادى ... وانفضروا أيديكم منى ... فما أنا إلا وصمة ... وما أنا عليكم
إلا عبء ... يكفكم منى ما سوف يلقيه على غدكم المثيرم ... ستكونون أمثلة
الدهر ، ومضغة الأفواه، وأهربة الألسنة ... وما دام الناس فى حاجة إلى أوهام
تغذى خراء أمامهم ، فستكون أنتم أسطورة الناس!... لا أهل لكم إلا فى
شخص واحد : كريون خالكم... اجعلوه لكم أباً... ستجدون فى كنفه العطف
والحنان ... وقد عاهدنى على العناية بكم ... وما أنا ذا أمد له يدي تأكيداً
للعهد .. أين يدك أيها الصديق ؟...

كريون (يتناول يد أوديب ويشد عليها) -

أوديب -

اتخذوا لكم ياص: ارى من كريون مثلاً وقدوة ... هذا الرجل السوى الخلق -
النقى السريرة المؤمن النفس ... وإياكم ... وإياكم أن تتخذوا من أيكم
مثلاً ... بل اجعلوا لكم من مصيره موعظة!...

انتيجونة (تنساقط عبراتها على يد أوديب بلا شيق ولا صوت) -

أوديب -

ما هذه الدموع على يدي ؟ دموع من هذه ؟...

انتيجونة (منفجرة) -

لا تمل ذلك يا أبناء!... لن أتخذ غيرك مثلاً أبداً... إنك بطل طيبة ! ...

أوديب -

هذه أنت يا انتيجونة العريضة ا... ما زلت تؤمنين بأني بطل ا... ١٩ ...

(ييكى) ... لا ... لم أعد كذلك اليوم يا بنيتى ا...

بل لى ما كنت يوما بطلا قط ا...

(انتيجونة تمسح دموع أوديب بكفيها ...)

انتيجونة -

ابته ا... انك لم تكن قط بطلا مثلما أنت اليوم ا...

مراجع البحث

HARVEY : THE OXFORD COMPANION TO CLASSICAL LITERATURE,.

MURRAY (G) ANCIENT GREEK LITERATURE.

KNOX. SOPHOCLES OEDIPUS, TRAGIC THEMES IN WESTERN LITERATURE.

CASSELL'S ENCYCLOPÆDIA, TRAGEDY.

مراجع عربية :

- | | |
|-------------------------|---|
| (١) ألويس دي ماريك | سقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ترجمه توفيق الحكيم . |
| (٢) توفيق الحكيم | : الملك اوديب |
| (٣) رشاد رشدي | : مختارات في النقد الادبي المعاصر |
| (٤) طه حسين | : ١ - من الادب التمثيلي اليوناني |
| | ٢ - أوديب ثيسوس لأندريه جيد |
| (٥) علي عبد الواحد وافي | : الادب اليوناني القديم |
| (٦) محمد صقر خفاجه | : ١ - تاريخ الادب اليوناني |
| | ٢ - دراسات في المسرحية اليونانية |
| (٧) محمد غلاب | : الادب الهليني |

جورج برناردشو

فلسفته ومسرحه

فى العشر سنين الاخيرة من القرن التاسع عشر ، وبعد كفاح مرير ، وحياة مليئة بالجهاد والتورد . كان جورج برناردشو علما من أعلام المسرح الذين أرجعوا فن الدراما إلى أسلوب المذهب الواقعى . ولكنه مع ذلك كان شديد التعلق فى تناوله لموضوعاته بالأسلوب الراخر بالخيال والسخرية والغرابة ولم يمنعه مذهبه الواقعى من إبداع طريقة جديدة فى التأليف المسرحى مزجت إنتاجه الواقعى بصور من الخيال والرمزية . وعلى الرغم من أنه كان أبا للمسرح الفكرى فى إنجلترا بما يكشف من حقائق جادة عميقة عن حماقات المجتمع ورذائله وبما يلقى على الناس من تعليمات وتوجيهات غنية بالصدق والحق ، فإن جديته هذه لم تعتمد على شىء قدر اعتمادها على الذكاء والنكتة واللمحة وروح الفكاهة والمزاح والسخرية . فلم تكن موهبته فى أن يبرز الحقائق الجادة الصادقة عن حياتنا فى أسلوب أدبى جاد كما يصنع رجال الفكر العاديين ، وإنما كانت عبقريته فى الجمع بين جدية الحقيقة وسخريتها ، فهو هادم بناء ، يهدم الحقيقة الزائفة ، لا بمجرد إبرازها جنبا إلى جنب مع الحقيقة الصادقة ، ولكن بمطاردة الزائف وملاحقته فى جميع دروبه ومسالكه . وبالدخول إليه فى مساره ونخبته ، ثم تسديد السهام إلى صدوره . ولعل من مظاهر جمعه للتناقضات كذلك أنه كان أستاذ الجيل القديم والجديد معا . صحيح أنه بذل جهودا مضنية قبل أن يظهر

أدبه على خشبة المسرح ، وقبل أن يكون له اسم مسموع بين الناس وصحيح أن بعض المعاصرين من الشباب ما يزالون يهاجمون أعماله . غير أن الحقيقة التي لا ينكرها أحد أن شخصية برنارد شو كانت أظهر شخصية على المسرح الانجليزي من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٩٢٠ وأن شخصيته ظلت تحتفظ بمكانها وظهورها على الآخرين حتى أيامنا هذه .

قد تجد إذا أنت تعمقت النظر في رواياته منذ روايته « منازل الأرامل » Widowers Houses التي ظهرت عام ١٨٩٢ إلى روايته «أصدق من أن يوجد» Too True to be Good التي ظهرت عام ١٩٢٢ بمض القطع الضعيفة الغثة، غير أن أحدا من كتاب المسرح في أيامنا هذه لا يستطيع أن يزعم أنه حقق ما حققه شو من الحيوية والجدة في شبابه وشيخوخته ، بل إنه في سن السبعين وما فوقها كان كثيرا ما يذهل أصحاب النظرة التقليدية في الأدب بما قدمه لهم من قوالب مسرحية جديدة ، وما يتضمنه أدبه من فلسفة ، وثورة اجتماعية ، أضف إلى ذلك مذهبه العقلي في التفكير والذي ظل السمة المميزة لاتجاهه الفني ، فحتى عام ١٩٢٠ كانت جميع أعماله التي ظهرت على المسرح تهاجم كل ما يبدو من خلال النظرة العقلية والمنطقية شريراً أو عديم النفع أو أحمق ، مستهينة بكل ما هو مثير للمواطن أو رومانتيكي ، مزدريه كل ما يخضع لإرشادات العقل وتلقيناته محطمة بلا هوادة ولا رحمة . كل ما يقيمه العامة وجمهرة غير المفكرين من معبروات ومعتقدات .

ولم تكن دعوة شو المساواة الاجتماعية من هذا النوع العاطفي الذي تحركه الشفقة وتدفع إليه العاطفة الدينية ، ولكنها وليدة النظرة العقلية ، فعندما نظر حوله وشاهد العديد من الحماقات في تدبيرنا للحياة وتناولنا لها

جاهد ليعالج مذمات المجتمع ورذائله ، لا عن طريق روايات تعرض مشاكل المجتمع فحسب ، بل عن طريق قلب الأوضاع والعادات التي خلقها المجتمع رأساً على عقب . وبعض الكتاب من أمثال سير جيمس بارى Sir James Barrie كان يكتفى بكشف النقاب عن حقيقة المجتمع ويرينا إياها لا لهدف اجتماعي ، ولكن لأن ذلك يسليه ويسره ، أما جورج برنارد شو فقد كان لا يبدأ حتى يغير التربة ، ويستنبت الجديد من القيم . وكان أكثر ما يثير برنارد شو ويغضبه سمة التسامح والتساهل التي كانت تدسم بها النزعة الرومانتيكية ، فأنكر ما تفرضه العواطف السطحية الزائفة من فروض ، وما تشيعه من دعاوى عند معاملة الناس في حياتهم اليومية . ولم يستطع شيء أن يفلت من قلبه اللاذع المحرق سواء في ذلك الأدب والفن والطب والدين والسياسة والخرافات ، واضطهاد الأجناس ، وصراع الطبقات فكان بذلك أكبر محطم للشر في عصرنا الحديث ، هادفاً من وراء ذلك إلى قيادتنا نحو أفكار بناءة تغير نظراتنا للأشياء وتجدها .

والسلاح الذي استخدمه شو في كثير من الدقة والحزم هو سلاح الهجوم والنقد ، سلاح يتربس بلا هراة ، ويقتلع الجذور من أعماقها ، ولا يعرف الحل الوسط ولا يؤمن به .

وقد بدأ برنارد شو إنتاجه بتصوير حياتنا الواقعية ثم انتقل منها كغيره من أصحاب الأقلام اللاذعة إلى عالم الخيال فعبّر أولاً عن مشاكل الزواج في رواياته زير النساء The Philanderer وكانديدا Candida ، ويتزوج Getting Married ، وعن الحياة العائلية في روايته من يدري You never can tell ورواية Fanny's first Play ثم كتب في حرفة البغاء وجذورها الاقتصادية

في روايته « حرفة السيدة ورن » Mrs Warrens Profession التي ظهرت عام ١٨٩٨ ثم انتقل من هذا المحيط إلى روايته اللتين تمثلان الخطوط الرئيسية لفلسفته في التطور الخالق والإنسان الأعلى وهما العودة إلى ميثوشالغ Back to Methuselah والإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman .

وإذا حاولنا أن نتبع هذا الإنتاج الفكري النقدي لنخلص منه بأحكام نهائية شاملة فإن ذلك سوف يحتاج إلى مجاد كبير. واسكننا سنكتفى في هذا البحث بإلقاء الضوء على بعض ما اشتهر به من إنتاجه الفني ثم نحدد بعد ذلك تأثير فلسفته على إنتاجه المسرحي ، ثم نختم كلامنا ببعض الخصائص العامة التي انفردت بها طريقة شو في التأليف للمسرح .

وإذا كان لنا أن نبدأ بالمسرحيات التي تتناول مشاكل حياتنا الاجتماعية نجده يهاجم في روايته بيوت الأرامل Widowers Howses التي ظهرت عام ١٨٩٢ تلك الآفة الخطيرة التي سادت حياة المدن الإنجليزية في أواخر القرن التاسع عشر وهي حرفة تأجير مساكن المدقعين ، والمسرحية لا تكتفى بمجرد الحملة على فضيحة اجتماعية معينة ولكنها تتعمق إلى التعقيد البالغ الضخامة في مجتمعنا الحديث ، إن مشكلة تأجير المساكن للفقراء لم تعد ، كما كان ينظر إليها الرومانتيكيون ، مشكلة استغلال ملاك البيوت الجشعين للفقراء المضطهدين ، فإن وصف الحالة على هذه الصورة ووضعها في هذه العبارة لا يعتبر في نظر شو وصفاً غير واف بالعرض فحسب بل يعتبر

وصفاً مضحكاً مزيهاً إلى جانب كونه تمويهاً للحقائق وزيفاً . فإذا كان علينا أن نصالح الأحياء الفقيرة الوبيثة فلا بد أن نذهب إلى أبعد من ملاك البيوت الشريرين ، لا بد أن نذهب إلى جذور المجتمع . لذلك اختار المؤلف بطل مسرحيته واسمه Trench رجلاً من أصحاب المبادئ الإنسانية يرفض قبول بائنة خطيبته بلانش ساتوريس B. satorious لأنها أموال مأخوذة من إيجار بيوت المدقعين ومنتزعة من أيدي الفقراء ، غير أن ترنش هذا يضطر أن يواجه الواقع المر عندما يجد أن أمواله هو الخاصة ملوثة هي الأخرى بنفس الإثم الذي يحاربه ، وإذا به يجد نفسه تدريجياً ينجذب إلى الشبكة ويقع أسيرها ، وإذا بنا نجد البطل في آخر القصة وهو الرجل المثالي يتآمر مع ساتوريس Satorious والد خطيبته ومع محصل أمواله ، ويفكر الثلاثة في أن يجمع السبل للحصول على أكبر مبلغ ممكن عن هذا الطريق الآثم . فبرنارد شو يريد أن يؤكد هنا أن ترنش وغيره من المثاليين لا بد أن عاجلاً أو آجلاً أن يعرفهم التيار العاتي وأن يقوموا أسرى الشبكة الآثمة .

تم نتقل إلى روايته مهنة السيدة ورن Mrs Warren's Profession التي ظهرت عام ١٩٠٢ فنجد نفس هذا الاتجاه الذي يرمى إلى الكشف عن الحقائق الواقعة وتعريتها في غير إشفاق في مسرحية تتخذ مشكلة الدعارة موضوعاً لها ، وتهدف إلى أن تزيل الآفة التي غطى بها الرومانتيكيون مشكلة الدعارة ، فترفع هذه الآفة واحداً بعد الآخر ، وتنظر للمشكلة في ضوء العقل وحده ، واجدة حلها الوحيد في استبعاد العواطف التأثرية الزائفة ، وفي اقتلاع بريق الرومانتيكية وطلاتها اللذين كثيراً ما يكسو ان الوحشية البهيمية ثوباً براقاً وخادعاً ، وفي تأسيس عصر جديد من التفكير العقلي المجرد .

وفي روايته الأسلحة والإنسان Arms and the Man التي ظهرت عام ١٨٩٣ يوجه هجومه إلى الحرب والعسكرية الرومانتيكية . فالحرب لم تعد مجالا تظهر فيه البسالة وتحقق الأجداد الأدبية ، وميدانا تخفق فيه أعلام النصر كما كان يتصورها تامبيورلين وعطيل وسير والترسكوت ، وإنما هي وسيلة دنيئة لإظهار فظاظة القوة ووحشيتها ف شخصية سرجياس المحارب البلغاري في مسرحية الأسلحة والإنسان تصور تقليدا باليسا عفى عليه الزمن بينما ترمز شخصية الكابتن بلنتشلي Blintchli المحارب السويسري إلى التضارب الذي يسود أفكار العالم عن الحرب في أيامنا هذه .

أما مسرحية كانديدا Candida التي ظهرت عام ١٨٩٥ فإنها تعود بنا إلى مشاكنا العائلية ويدور موضوعها حول امرأة تقدمت بها السن قليلا غير أنها ماتزال على قدر وافر من الجمال يهيم في حبها شاب شاعري أحرق ، أما زوجها وهو قس نشيط ، يعمل من أجل خير الإنسانية فيكاد يسقط إلى هاوية اليأس ، فقد ظن أن الشعر قد يكسب المركة غير أن كانديدا تسلم نفسها في النهاية إلى الأضعف ، والأضعف هو زوجها .

وهكذا يطوف جورج برناردشو بمتحف مليء بذخيرة كبيرة من الصور ، صور المحاربين والإنسانيين والشعراء والطناة ، ومحصى الإيجارات وهو بطوافه بهذا المتحف يدير لك الصور على وجهها الآخر ليريك أن في ظهر كل صورة رسما آخر من عمل فنان شيطاني ، وهذا الوجه الآخر من الصورة أقرب إلى الحياة من الجانب الذي طال إعجابنا به ، وطال احتفاظنا به .

وإذا انتقلنا إلى التاريخ نراه يختار منه شخصيتين معروفتين نابليون وكليوباترة ملكة مصر المحبة الخالدة التي وهبت حياتها جميعها للحب ، فيظهرهما في صورة الرجل العادي والمرأة العادية. ف نابليون في «رجل الأقدار» Tho Man of Destiny التي ظهرت عام ١٨٩٧ ليس إلا قائدا ناجحا يقع في شرك زوج من العيون الجريئة. أما كليوباترة في روايته قيصر وكليوباترة Ceaser & Cleopatra التي ظهرت عام ١٨٩٩ ليست أكثر من فتاة طائشة رعناء استبدت بها مريية عجوز. أما الغدازى الكبير يوليوس قيصر فكل ما لديه هو قوة من الدماء والحكمة خاض بها تجارب الحياة .

ولذا تركنا هذا القسم من مؤلفاته الذى تكلم فيه عن مشكلات الحياة الاجتماعية وعلم فيه الناس ما لهم وما عليهم من الحقوق ، وما ينبغى لهم من السلوك أفرادا وجماعات في مجتمعنا الحديث إلى روايته الأخرى التي شرح فيها فلسفته في أصل الوجود ومصير الإنسان وأمله في مستقبل حياته نجد أن أهم رواياته التي تركز فيها فلسفته عن التطور الخالق ودفة الحياة رواية « الإنسان وال إنسان الأعلى » Man & Superman ورواية « العودة إلى ميتوشال Back to Methuselah, وميتوشال هذا هو الذى تحدث عنه التوراة أنه عاش تسعمائة وتسعين سنة .

وعلى الرغم من أن رواية الإنسان والإنسان الأعلى التي هي تجسيد الفلسفة المثلية عند شو ، والتي تمثل جملة أفكاره عن تطور الفكر الإنسانى عن طريق سيطرة الإرادة على المادة ومقاومتها فإنها تتخذ أساسا لها القصة التقليدية المعروفة التي تعبر عن قوة الرجل وضعف المرأة ، أو قل تصور هذا الموقف الأزلئ الذى يبدأ بأن يطارح الرجل المرأة الغرام ثم ينتهى بأن يطلب

يدها للزواج ، غير أن برنارد شولم يشأ في قصته هذه المسماة بالإنسان والإنسان الأعلى أن يكتفى بمجرد عرض هذا الموقف العادى بين رجل وامرأة ، وإنما أراد بخياله الرائع أن يقسمها قسمين ، قسما للإنسان وهو الجزء الواقعى من الرواية ، وقسما للإنسان الأعلى وهو الجزء الخيالى منها ، والبطل فى القسمين شخصية واحدة ، غير أن اسمه فى القسم الواقعى جاك تانر Jack Tanner واسمه فى القسم الخيالى دون جوان . ويحدثنا الجانب الرئيسى من القصة عن كيف استطاعت الحياة أن تدفع آن إلى خداع جاك تانر ذلك الرجل الذى يتسم بحرية الفكر والثورة عل التقاليد ، تدفع الحياة آن إلى خداعه وإيقاعه فى الزواج بها على الرغم من أن جاك تانر يعلم تماما أى نوع من النساء هى ، فهى تمثل الجانب الشهوانى المخرب عند المرأة ، وإلى جانب شخصية تانر تجد شخصية اكتافىوس ذلك الفنى الشاعر الحالم الذى تختلف نظراته إلى المرأة عن نظرة تانر ، فما يزال اكتافىوس يعتبر المرأة ملاكا يهبط إلى الأرض من السماء ، وكانت النتيجة أن خسر اكتافىوس الصفة أو قل كسبها فى رأى تانر ، فعلى الرغم من أن آن كانت تلعب مع اكتافىوس وتفرض به كما يغرق القط بالفأر . فإنها كانت تذهب بتانر ، ولم تستطع عقلية المتحضرة وأفكاره الحرة وعربته وسائقه ستراكلر Enry Straker ، لم يستطع كل ذلك أن يمنعه من السقوط فى شرك هذه المرأة ، وهكذا ترى أن تانر واكتافىوس على طرفى نقيض ، فبينما يمثل الأول الرجل العصرى صاحب النظرة الواضحة الواقعية نرى الثانى يتخذ موقف الشاعر الرومانتيكى . ويكفى أن نستمع إلى هذا الحوار بينهما لترسم فى ذهنك خطوط الشخصيتين :

اكتافىوس : لأننى لا أستطيع أن أكتب بغير وحنى ، وما من أحد يستطيع أن يمنحنى ذلك غير آن .

تأمر : حسن ، ولكن ألا يحسن أن تحصل على وحيك منها وأنت بعيد عنها ، إن بترارك Petrark لم ير من لورا نصف ما تراه من آن ، وإن دأتى لم ير من بياتريس Peatrice ما تراه أنت من صاحبتيك ، ومع ذلك فقد كتبها شعرا من الدرجة الأولى ، لأنها لم يهبطا بحبهما وولعهما إلى مستوى الألفة الزوجية ، ولذلك بقى حبهما مشتعلا حتى الموت . تزوج من آن ، وبعد نهاية أسبوع واحد سوف تجد فيها من الوحي مثل ما تجد في صحن من الفطائر .

اكتافيوس: أو تظن أنني سأضيق بها إلى هذا الحد ؟

تأمر : كلا إنك تضيق بصحن الفطائر ، واسكنك لا تجد فيه الوحي الذي تلشده ، وعندما تعتاد عايشها لن تصبح حلم شاعر كما كانت ، بل ستغدو زوجة تزن ستين كيلو جراما من اللحم ، وستضطرب أن تحلم بامرأة أخرى . وينتفى الأمر بأن يكون لك صف من النساء .

اكتافيوس: إنه لاجدرى من الحديث معك يا جاك ، إنك لا تدرك ما أنا فيه ، ويبدو أنك ما وقعت في حب أبدا .

تأمر : لأننى ما خرجت عن الحب لحظة ، وكيف وأنا واقع في حب آن ذاتها ، ولكننى مع ذلك لست عبدا لهذا الحب ، ولا أنا بمن يسهل خداعهم . تدبر أمر النحلة أيها الشاعر وتذكر ما تصنعه وكن حكيما ، فلو استغنت المرأة عن عمالنا ياتاني ، ولو أكلنا خبز أطفالنا بدلا من أن نصنعه بعرق جبيننا لقتلتنا النساء كما تقتل أنثى العنكبوت قرينها ، أو كما تقتل النحلة ذكرها . ولو كان الرجل

لا يصلح إلا للحب فستكون المرأة محقة في عملها هذا .

ويقع تانر أسيرا في النهاية ، ويتزوج من آن على الرغم من اعترافه بأنه غير سعيد ، وتمتزج هذه القصة بعناصر خيالية خالصة ، فيقع تانر وسائقه سترأكر في قبضة قطاع الطريق أثناء صعودهم بسيارتهم على أحد الجبال ، وإذا بنا ننقل في المساء إلى عالم ليس فيه قمم جبال ، ولا سماء ولا ضوء ولا صوت ولا زمان ولا مكان ، بل مجرد خلاء . إننا في الجحيم نتحدث إلى دون جوان الذي هو صرورة أخرى من جاك تانر أو قل امتداد لشخصه ومعه تمثاله الذي هو سبب وفاته ومعه الشيطان . أما دون جوان فقد أصبح تجسيدا للفلسفة العقلية ، فالحقل عنده مسيطر على كل شيء يقول :

« هذا هو السبب في أن العقل غير مقبول لدى الناس ، ولكنه بالقياس إلى الحياة القوة الدافعة للإنسان ، وهو ضرورة لا يستغنى عنها ، لأنه بدونها يتعثر في أخطائه حتى الموت . وكما أن الحياة استطاعت بعد عصور من الكفاح أن تخلق هذا العضو الحيوى الرائع من أعضاء الجسد وهو العين ، وأصبح الجسد بواسطته قادرا على رؤية المكان الذى يسير فيه ، مميزا بين ما يعينه على الحياة وبين ما يضره أو يفتك به ، متجنباً آلاف المخاطر التى كان يمكن أن يتعرض لها ، فكذلك الأمر بالقياس إلى العقل ، وإذا كان الإنسان قد استطاع فى الماضى أن ينمى العين ويطورها ، فإنه اليوم ينمى عينا أخرى ويطورها ، تلك هى العين المفكرة ، هى العقل ، إنها العين التى لا ترى العالم المحسوس ولكنها ترى الهدف من الحياة ، ومن ثم تستطيع أن تمكن الفرد من

العمل من أجل تبصيرنا بهذا الهدف بدلا من تعطيله وإجباطه ، والاهتمام
 بأهداف شخصية قصيرة النظر كما يحدث الآن ، فإن الشخص الوحيد السعيد
 في حياتنا الآن ، والذي يحقق لنفسه الظفر على صراع الرغبات والأهواء والوهم
 هو الإنسان الفيلسوف ، الذي يسعى عن طريق التأمل إلى الكشف عن الإرادة .
 الداخلية لهذا العالم ، وإلى العمل على اختراع الوسائل لتحقيق هذه الإرادة ،
 فشوكا نرى من النص السابق يدين بأن العقل هو الوسيلة الوحيدة إلى فهم الحقائق ،
 وهو حين يدعو في صرامة إلى تحكيم العقل يريد قبل كل شيء أن يخلص الإنسان
 من سيطرة الأهواء ومن خداع الوهم اللذين من شأنهما أن يعوقا التفكير
 الإنسانى ويحصراه في مجال النهمية الذاتية اللتين إن تحكما بالإنسان فلن يرى
 الإنسان إلا نفسه ويقع فيما وقع فيه جاك تانر ، على أن دعوة شو إلى تحكيم
 العقل لا تعنى أنه ينض من قيمة ملكات الإنسان الأخرى التي لا بد منها لكمال
 وجوده ، أو التي تعين في فهم الحقائق الأزلية التي تتغلغل بأصول الأشياء .
 فالمذهب العقلي عند شو ، كما نفهمه مما جاء في حواراه وفي مقدمات مسرحياته
 ليس هو مجرد الوسيلة التي تبصرنا بأحسن الطرق وأقربها للوصول ، ولكنه
 يتجاوز ذلك ويكشف لك عن البواعث التي تحركك إلى هذا الطريق أو ذاك ،
 ومن ثم فإن العقل عند شو لا يقف عند تبين الوسائل فحسب ، بل يتهدى ذلك
 إلى تبين الأهداف والغايات .

ليس هذا وحده ما نجده في النص السابق ، وإنما نجد كذلك وإيمان شو
 بإمكان تطور الفكر البشرى ونموه ، وترجع فكرة التطور عند برنارد شو
 إلى إيمانه بأن القوة الحيوية أو قل قوة الحياة Life Force قادرة على
 أن تملى إرادتها على الجسد ، ومن ثم يمكن للفكر أن يتطور عن طريق الإرادة

الحية التي تقاوم المادة وتخضعها إليها ، فإذا كان من طبيعة المادة أن ته
تطور الفكر ، وتقف دون انطلاقه ، فإن الطريقة الوحيدة للخلاص من
عوائق المادة عند برنارد شو هي في الاعتماد على الفكر المجرد ، والسعى المتص
المستمر نحو ترقية هذا الفكر وتطوره ، فما يترقى الإنسان عن الجسـر
الصغيرة إلا بمقدار تقدمه وسعيه في هذا السبيل . وعلى الإنسان أن يخطط
وأن يصحح الخطأ ، وأن يواصل السعى وتصحيح الخطأ حتى يبلغ ما يريد
وإل هذا واضح من المثل الذي ذكرناه عن العين وعن تطوير الإنسان له
العضو الحيوى الذى أتاح له أن يرى بعد أن كان يتخبط في الظلماء ، ولعل ذا
واضح كذلك من رواية « العودة إلى ميتراشال » فقد جاء فيها هذا الحـرار بـ
القديم والجديد .

القـديم : إننا إذا كنا مرتبطين بهذا الجسد المستبد ، فلا بد أن نخض
معه لسلطان الموت ومن ثم فإن تتحقق غايتنا ،

المولود الجديد : وما هي غايتك ؟

القـديم : أن أصبح خادما .

المولود الجديد : سيأتى اليوم الذى لا يبقى فيه أناس ، ولا يبقى شى
غير الفكر المجرد .

القـديم : وتلك هي الأبدية (١) .

(١) أنظر كتاب العقاد .

وإذا رجعت إلى الجزء الأول من المسرحية ذاتها قرأت هذا الحوار بين
الحية وحواء

الحية : إن التخيل بداية التكوين ، فأنت تتخيلين أنك تشبهين ، ثم
تريدين ما تتخيلين وما تزالين كذلك حتى تخلفي ما تريدن .

حواء : وكيف أخلق شيئاً من لا شيء

الحية : كل شيء لا بد أن يخلق من لا شيء ، أنظري إلى هذه العضلة
من اللحم على ذراعك ، لأنها لم تكن في هذا المكان من قبل ، كما
أنت لم تكوني قادرة على تسلق شجرة يوم رأيتك للمرة الأولى ،
ولكنك أردت وحاولت ثم أردت وحاولت ، وإرادتك هي التي
خلقت هذه العضلة في ذراعك لبلوغ ما اشتهدت نفسك .

هذا الحوار وذاك يقرران نفس الحقيقة التي تقول إن ظهور الفكر وتقدمه
لا يكونان إلا عن طريق علاج الإرادة الحية للمادة والانتصار على مقاومتها ،
فقوة الحياة هي التي تحقق الفكر كما حققت سائر الحواس من حس ونظر
وسمع يقول :

« إذا لم تكن لك عيان ، وأردت أن تنظر ، وألححت في المحاولة ظهرت
لك العيان . وإذا كانت لك العيان وأردت كما تريد السمكة أو الدودة التي
تعيش تحت الأرض ألا تنظر ، فقدت عينيك ، ^(١) .

هذه هي جماع فلسفة شو ، تلخيص كما رأيت في إيمانه بقوة الحياة

(١) أنظر المرجع السابق .

وبالتطور الخلاق . وقد قرر وورد « Ward » في كتابه عن برنارد شو أن فلسفة شو هذه تعتبر المحرر الرئيسي الذي تدور عليه جميع أعماله الفنية أو عبارة أخرى إن إيمان شو بالتطور الخلاق وقوة الحياة كما ظهر في كتابه « الإنسان والإنسان الأعلى ، و « العودة إلى ميتوشالغ » ، يعتبر هو الساق بالقياس إلى شجرة أعماله ، وتعتبر رواياته الأخرى فروعاً من هذه الساق ، ولكن ما هو الهدف من وراء هذه الفاسفة ؟ أو ماذا اتخذ شو لنفسه هذه الفاسفة دون سواها ؟ هل هو مجرد مذهب من مذاهب الفلاسفة يدور حول مسألة الخلق وأصول الأشياء أم إن وراءه غرضاً آخر ؟ ثم هل عالج شو فلسفته هذه كما يعالج أصحاب المذاهب الفلسفية أم كان لها اتجاهها المختلف الذي تحتمه طبيعة كونه كاتباً مسرحياً لا فيلسوفاً ؟ إن مفتاح الجواب على هذه الأسئلة يتضح لك من رواية العودة إلى ميتوشالغ فالرواية تنقسم إلى خمسة أجزاء كل جزء منها يكون مسرحية منفصلة ، وكل جزء من هذه الأجزاء يعالج فكرة إمكانية امتداد عمر الكائن البشرى إلى قرون بدلاً من انتهاء عمره بعد عشرات السنين كما هو حادث الآن .

والفكرة في ذلك أن شو يشك تمام الشك في أن الإنسان الذي يعيش الآن بعمره هذا المحدود وإمكانياته العقلية القاصرة ، يشك في قدرة هذا الإنسان على حل مشاكله الاجتماعية التي نشأت من طبيعة وجوده في مجموعات بشرية والتي فرضتها عليه المدنية الحديثة على حد تعبيره .

فأيا كان القدر الذي يستطيع أن يكسبه الإنسان من الحكمة في حياته القصيرة فهو قدر ضائع لا محالة ، لأن الموت السريع يقضى عليه ويعرقل من تطوره ونموه . ومن ثم كان التطور الخلاق — في اعتقاد شو — هو الوسيلة

الممكنة الوحيدة لتحقيق العهود التي قطعها لإنسان القرن العشرين على نفسه نحو التخضر الحديث . فإذا أمكن للحياة أن تطول عن طريق التدريب المثابر المتصل للإرادة الإنسانية فإن ذلك هو الطريق الوحيد الذي يحقق للإنسان الاستفادة من جميع طاقاته وإمكانياته المحتملة ، وعندئذ فقط يتمكن الإنسان من اكتشاف القدرات السكافية لمحو الحروب والأمراض وغيرها من علل الإنسان التي توقي قوة الحياة وتفت من عضدها .

يقول برنارد شو في ختام كلامه في « العودة إلى ميتوشالغ » ، ليس ثمة نهاية للحياة ، وعلى الرغم من أنه ما يزال كثير جدا من ملايين النجوم ومنازلها خالية ، وأن كثيرا من دور الفلك ومساكنها لم تبني بعد ، وعلى الرغم من أن هذا المحيط الواسع ما يزال قاحلا ، فلا بد للبذور يوما أن تملأ هذا الفراغ إلى نهاية نهاياته ، أما ما يتجاوز حدود هذا العالم فإن عيوننا ما تزال قاصرة جدا عن بلوغه .

وغنى عن البيان أن فلسفة شو القائمة على فكرة التطور الخالق ليس مردها كما يتراءى لبعض الأذهان إلى نظرية البقاء للأصلح والانتخاب الطبيعي لداروين . فليس من شك أن شو قد استفاد من نظرية النشوء والارتقاء ، ولكنه أصر على توضيح الفرق بين ما يسمى بالانتخاب الطبيعي وبين ما يسمى بالتطور الخالق ، فقد ذكر أن الانتخاب الطبيعي لداروين شيء وأن التطور شيء آخر ، فليس في الانتخاب الطبيعي لداروين مكان لرغبة الإنسان الواعية وإرادته الحية . وقال شو إن التطور الخالق يستبدل بنظرية داروين فكرة أخرى بسيطة وهي أن الإنسان قادر عندما تصل به الضرورة إلى أقصاها على أن يخلق ويطور النضو الذي يمكنه من تحقيق هذه الضرورة الملحة ، وواضح أن برنارد شو لم تعجبه فكرة داروين لأنه وكل الأمر كله إلى الانتخاب الطبيعي ، وجعل له الحكم الفصل في استيفاء الأحياء التي امتازت عن طريق الصدفة على غيرها .

عرفنا إذن مما سبق أن فلسفة برنارد شو القائمة على التطور الخلاق وقوة الحياة ما هي إلا وسيلة من وسائله لخدمة البشرية ، تؤمن بأن أى إصلاح لحياتنا ومجتمعاتنا ملق كله على الأمل الوحيد البعيد ، على تطور الفكر الإنسانى على تحقيق السوبرمان ، وذلك لاعتقاده أنه بدون تغلب الإرادة الحية على المادة ومقاومتها لن يتم ولن يكتمل الإصلاح ، وتغلب الإرادة الحية معناه إطالة العمر ، ولا بد للمصلح من العمر الطويل والتربية الكافية ، فتى ماتوا فى للبشرية أجيال من الساسة يعيش الواحد منهم ثلاثمائة سنة ، فقد أمكن الإصلاح وحن للسياسة الرشيدة أن تأخذ مكانها ، وأن توثق ثمراتها ، أما قبل ذلك فإن المصلح يموت وهو ما يزال يتردد بين ما هو نافع وبين ما هو ضار ، وفى اعتقاد شو أن كل مصلح لا بد له من مائة سنة للعد ، ومائة أخرى للمحاولة وتصحيح الخطأ ، ومائة ثالثة للعمل المطمئن الخالى من عثرات التردد .

وهنا تلتقى فلسفة شو باشتراكيته ، فاشتراكية شو قائمة هي الأخرى على تحقيق التطور الفكرى للإنسان ، ونشاط شو فى فلسفته الاجتماعية قائم على التثقيف والتعليم ، وجهوده مستندة على مذهبه العقلى وقوة الإقناع أكثر من استنادها على العمل السياسى المنظم .

وترجع اشتراكية شو إلى عام ١٨٨٤ عندما تأسست الاشتراكية الفابية التى تدعو إلى إصلاح المجتمع عن طريق الجدال فى غير عنف وفى غير حرب ومن غير سفك دماء ، لأنها تؤمن بأن حالة العامل أو الأجير الاجتماعية يمكن أن تتقدم بوسائل التشريع والإصلاح ، أعل هذا هو الفرق بينهما وبين الشيوعية المركسية التى ترى أن وسائل الإصلاح والتشريع لا تجدى بل تزيد الحالة سوءا على الدوام ، ولما كان شو يؤمن بالتطور الخلاق وبالنمو فى الفكر البشرى

فإن الاشتراكية لا تأخذ عنده شكل عقيدة ثابتة لا تقبل النزاع والجدال ، كما أنها ليست في اعتقاده عاطفة دينية . يقول في مقالاته عن الاشتراكية :

و إن الاشتراكية عندي ليست مبدأ ، ولكنها إجراءات اقتصادية مقررّة أرغب في أن أراها مطبقة ومعمولا بها . . .

أما عن طبيعة هذه الإجراءات الاقتصادية المقررة فقد حددها برنارد شو وفصل القول فيها في كتابه دليل المرأة الذكية إلى الاشتراكية والرأسمالية (١٩٢٨) والمرجع السياسى للجميع (١٩٤٣) (١)

من أجل هذا الجانب الاقتصادى انضم برنارد شو إلى الجمعية الفابية على الفور ، وعمل على تنفيذ أهدافها التى تتلخص : أولا فى بث الدعاية لتكوين برلمان اشتراكى منتخب يمهّد لإقامة حكومة اشتراكية ، وثانيا فى اجتذاب طبقات المجتمع المختلفة إلى الاشتراكية عن طريق التعليم والخضوع لنوع من المناهج المدروسة والمعتدلة .

ولا تختلف الاشتراكية الفابية عن غيرها من المذاهب الاشتراكية فى حملتها على النظام الرأسمالى الذى يرون أنه يؤدى إلى تمييز طائفة من الناس على سائر الطوائف بغير وجه حق . على أن المال عند شو شيء مقدس ، وضرورة عميقة النفع ، ونفعية المال عنده لا تقتصر على حاجات الإنسان المادية فحسب بل تتجاوز ذلك إلى حاجاته الروحية ، لذلك كان هدف الاشتراكية الفابية أن تعمل على توفير المال فى أيدي الجميع ، وأن تحارب بقاءه فى يد دون أخرى وإذا قرأت مقدمة برنارد شو لروايته ماجور باربرا Major Barbara

(١) أنظر العقاد .

(١٩٠٥) وجدت أن المال عنده هو الصحة وهو القوة وهو الشرف وهو الكرم وعلى نقيض ذلك الفقر فهو المرض وهو الضعف وهو العار وهو الخسة ، وقد صور في روايته « بيت القلب الكسير Heart Break House (١٩٢٠) حاجة أرواحنا إلى المال ، فليس صحيحا عنده ان الروح تزداد قوة ونبلا باحتقار المال وازدراؤه ، فأنت لا تستطيع أن تحتفظ بروحك من غير مال ، والروح عنده عظيمة التكاليف وإذا كان الجسد يأكل فكذلك الروح تأكل ، تأكل على حد تدبيره الموسيقى والصور والكتب وتحتاج إلى الجبال والبحيرات ، ولا تستغنى عن الجليل من الكساء ، وتفتش عن الصديق والعشير . ومن هنا كان تدبير المال لسائر الطبقات ضرورة لا بد منها إذا أراد الإنسان أن يتجنب آفات الروح والجسد .

ولم يكن هجوم برنارد شو على الاستثمار بأقل من هجومه على نظام رأس المال ، وذلك لاعتقاده أن الاستثمار وليد رأس المال وأن رؤوس الأموال هي القوة الكامنة وراء كل استثمار ، ويرجع بغضه للاستثمار إلى أوائل جهاده ، وإلى نشأته الايرانية التي علمته الثورة والتدرد على الاستثمار والاستغلال ، وليس أدل على بغضه الاستثمار من هجومه العنيف على مرتكبي مأساة دنشواي .

وما أظن أن أحدا كتب في الدفاع عن المظلومين في هذا الحادث المشؤم مثل ما كتب برنارد شو فقد خصص فصلا من ست عشرة صحيفة في مقدمة روايته جزيرة جون بول الأخرى John Bulls other Island (١٩٠٧) صور فيها فظائع جيش الاحتلال ووحشية المحاكمة ، وبربرية التصرف ؛ ولم يقف من حادثة دنشواي عند هذا الفصل الذي كتبه ، بل ظل متتبعا

للقضية حتى بعد إقالة اللورد كرومر ، وأعلن اغتباطه بعد عام عندما أبلغوه
بقرب موعد العفو عن سجناء القرية .

غير أن اشتراكية شو وحملاته ضد استغلال رأس المال ، لم تتخذ مجالها في
العمل السياسى بقدر ما اتخذت مجالها في قوة الانتفاع ومضاء الحجة والكشف
عن الخاوى بأسلوبه اللاذع بالسخرية

وبعد ، فقد آن لنا ، بعد أن أوضحنا الخطوط الرئيسية التى تتألف منها
فلسفة شو ، وبعد أن أجملنا الأسس التى تبنى عليها إشتراكيته ، آن لنا أن
تجيب على السؤال الذى أثيرناه من قبل ، والذى لا يقتضى نهض فى أذهان من
يقرأون مسرح شو : هل طغت أفكار برنارد شو الفلسفية ونظرياته عن
التطور الخالق وقوة الحياة ودعوته إلى الإشتراكية على فئة ؟ إن وضع السؤال
على هذه الصورة يقتضى الإجابة عليه بالنفى . فما من مسرح فى العالم يمكن أن
ينهض على الفلسفة وحدها ، وما من مسرحية تستطيع أن تعيش ، مهما بلغت
أهمية أفكارها ، على الفكر وحده .

وعلى الرغم من أن شخصيات شو ، فى جوهرها ، تجسم الأفكار أو
الاتجاهات فإنها دائما أكثر من مجرد صرر متحركة ، أو تماثيل جامدة أو بوقات .
أن شخوص شو كائنات حية لها فرديتها المتخصصة على الرغم من دلالتها على
أفكار فمن تكشف إلى جانب ذلك عن السمات النفسية والصفات الإنسانية
المميزة للشخصية .

(١) أنظر العقاد .

خذ لذلك مثلاً الأفكار التي تضمنتها رواية « منازل الأرامل » التي أشرنا إليها سابقاً فسترى أن ما فيها من أفكار لم تعد أفكار الساعة ، وليست مما يتعلق بمشكلة سياسية عاجلة ، فإن مشكلة امتلاك الأحياء الفقيرة وإسكانها تختلف الآن عنها وقت تأليف الرواية عام ١٨٩٢ ، ولو كانت الرواية مجرد عرض لطبقات من الملاك تعيش على أقتاض طبقة أخرى مدممة ، أو كانت مجرد طائفة من الناس تمتلئ شحماً وسمنة من أكل أموال الفقير كما تزداد الذبابة سمنة من وقوفها على القمامات . لا اعتبرت الآن في نظر المعاصرين من المخلفات الأثرية ، أو لا اعتبرت مجرد درس اجتماعي في قالب مسرحي تفيد طالب البحث أكثر مما تمتع جبهة المشاهدين للشرح .

إن الشخص في مسرحية منازل الأرامل شخص تبحر عن ذواتها وتكشف لك عن تكوينها الاجتماعي والنفسى ، ولقد وضع شو أصابعه من بداية هذه المسرحية على حقيقة أن كل كائن سواء أكان وغداً أم قديساً عنده من وجهات النظر ما يبرر لنفسه أن يكون على ما هو عليه ، فالوغد أو النذل له من المبادئ ما يراه بمنطقه هو سليماً ومقبولاً . ولا يستطيع المجتمع في نظر شو أن يقتلع الشرير قبل أن يرى الشرير كما يرى هو نفسه . وهذا هو ما فعله شو للمجتمع عرض هذه الصورة الحية على المسرح ، ولم يقف ليوجه شتائمته وهجومه للأوغاد أو مدحه لغير الأوغاد ليخلق صورة حية من هؤلاء هؤلاء حتى يعيشوا أمامنا على المسرح يعرضون أنفسهم على ضوء المبررات النفسية والاجتماعية التي بررت وجود كل نوع على ما هو عليه . يذكرنا هذا الاتجاه بما قرره شو في نقده لبنيرو Pinero أحد كتاب المسرح الانجليزى فى القرن التاسع عشر فى كتاب بعنوان « مسارحنا فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر » Our theatres in the Nineties ، يقول لابد من رؤية

الحياة من وجهة نظر الآخرين بدلا من مجرد الحكم عليهم ووصفهم من وجهة نظر واحدة ووفق ما تواضع عليه العرف والتقليد ، هذا ما كان ينقص بنيرو في وصفه للشخصيات ، وهذا هو بعينه ما يميز شو في رسمه لشخص رواياته فشخصه تعيش على المسرح كما هي ويعرض كل منها حالتها الخاصة عليك ، أما الحكم فهو من شأن المتفرج بعد أن يعرض كل جانب موقفه عليه ، وليس الحكم من واجب المؤلف .

ولعل الهجوم الذي وجهه النقاد إلى شخص شو ، وأنها أبواق ينفخ فيها المؤلف أفكاره الخاصة هجوم راجع إلى الطريقة الجديدة التي رسم بها شخصياته ، والتي تعتمد على تفوق عنصر الحوار عنده ، وإلى مهارته في عرض أفكاره ، فاصطدمت هذه الطريقة الجديدة مع المفهوم السائد عند طلاب الأدب والمسرح من أن الرواية التيلية تقوم أول ما تقوم على الصراع ، وطلاب الأدب يحقون في ضرورة توافر الصراع ، فما لاشك فيه أن موضوع المسرحية المفضل هو الذي تتصارع فيه أفعال الفرد مع أفعال الآخرين (١). ولكن ما نوع هذا الصراع الذي ينشدهونه ؟ إذا كان الصراع يتجسم أن يكون صداما يشتجر فيه الممثلون اشتجارا تتحرك فيه الاكف والأيدي أو تثار فيه الانفعالات الشديدة بين الممثلين فإن الصراع بهذا المعنى يكون مفتقدا في مسرحيات شو . ومع ذلك فشو قد قصد إلى تجنب هذا النوع من الصراع قصدا ، وأحل محله الصراع الفكري عن عمد لأنه عنده أمتع وأغنى ، فتنازل بذلك عن الصراع العاطفي والجسدي في مقابل الصراع الأخلاقي والذهني . فسرحة مسرح الرجل المفكر يتحدى الرجل الحسى . ولعل

(١) أنظر فنون الأدب :

الانقلاب الخطير الذى أحدثه شو فى المسرح الحديث هو هذا ، هو نقله الصراع من مجال الجسد إلى مجال الفكر ، وهو بذلك يكون قد حرر المسرح من احتكار العاطفة الحسية والجسدية له . فلم يشأ برناردشو أن يكون صراعه من نوع صراع « الميلودراما » ، الذى لا يكاد يحيد عن كونه صراعا عنيفا بين بطل الرواية وخصمه يتنافسان فيه على امرأة تكون من نصيب أحدهما فى النهاية . وهذه هى الجبكة التى لا تسكاد تتغير فيما يسمى بالميلودراما ، وهو نوع من المسرحيات يهدف إلى إثارة الانفعالات الشديدة بين المشاهدين ثم ينتهى نهاية سعيدة . ولهذا تحقق الميلودرامية عنصر الإثارة الذى هو من أخص خصائص المسرحية الجيدة ولكنها معيبة من ناحية أخرى وهى أنها لا تتعمق الحوادث والأشخاص ولا تتيح لك عرضا عن الإنسان فى تعقيده وتشعب مشكلاته ، فهى تأخذ عنصرا واحدا من عناصر المسرح وتمسك به وهو عنصر الإثارة مضحية بعناصر أخرى ، ومن ثم اتسمت الميلودرامية بالخفة والضحيج أكثر مما اتسمت بالعمق والدراسة .

كما أن برناردشو ينفر من صراع المسرحية الرومانتيكية الذى غالبا ما يتميز فيه البطل بتأثير عوامل باطنية أو نفسية ، صراع بين البطل ونفسه . أو بينه وبين نواذعه ، أو بين واجبه لوطنه وولائه لأسرته مثلا ، مثل هذه المسرحية تمثل فعلا لا يقع فى صميم المجال المسرحى لأن المسرحية الرومانتيكية لم تستطع أن تتخلص من سيطرة العنصر الذائق المتفوق ، وأسكتتنا عالم الوجدان والخيال ، والأصل فى المسرح أنه تمثيل للجمع ، والمسرحية تمثل الفعل الإنسانى من جانبه الاجتماعى لا من جانبه الفردى ، فهى تمثل انسا الأفراد وحدات من مجتمع لا أفرادا استقلوا بوجودهم (١) . ولعل ركيز المسرحية

(١) أنظر المرجع السابق .

الرومانتيكية راجع إلى أنها مثلت الفعل الإنساني من جانبه الفردي الوجداني لا من جانبه الاجتماعي .

من أجل هذا جاء مسرح شو ثورة وانقلاباً على المسرح الرومانتيكي وعلى الميلودراما ، واختر أن يكون صراعاً صراعاً يتناول مشاكل المجتمع والحياة الإنسانية معتمداً فيهم على شخصيات تمثل وجهاً نظر متباينة ، مستدينا عليه بقرة الحار ومهارة العرض .

وهذا النوع من الصراع قادر على جذب أنظار المشاهدين وتعليقهم . وليس الصراع الجسدي والماعطفى وحدهما هما القادران على الإثارة والجذب فالصراع الفكري قادر هو الآخر على إثارة الجماهير وجذب انتباههم وعلى الاختص إذا ما توافر له أسلوب شو القوى الإقناع ، الماضي الحجة ، اللاذع السخرية الزاخر بالنسكة .

ولا يخفى أن صراع الأفكار كان على جانب كبير من الأهمية في المسرحية اليونانية القديمة ، وفي مسرحيات العصر الإليزابيثي ، ومع ذلك فإن مسرحية شولم تلجأ كما لجأت هذه العصور إلى العنف التراجيدي ، ولم يستعن بهول الفاجعة الذي كان يمثل قمة الصراع في المأساة الشعرية ، ويجب ألا ننسى أن شو قد نشأ وتثقف ونضج في فترة كانت فيها الحجة والفكر هما سلاح الإنسان الأول ، وما أظن أن أحداً في منتصف القرن العشرين يعتقد أن مشكلة أتيجون أقرب إليه من مشكلة كانديدا المنتزعة من صميم واقعه ومجتمعه .

والحقيقة أن النقاد يظلمون برنارد شو عندما يطلقون حكماً عاماً على شخصه بأنها أروق وعلى مسرحياته بأنها أفكار وأفكار فحسب ، فالأولى بنا عند إلقاء الحكم على مسرحياته ألا نجعل الاعتبار كله لفلسفته ، عن التطور الخالق ودفعة الحياة كما ظهرت في روايته « العودة إلى متيوشالاح » ، و « الإنسان

والإنسان الأعلى ، فكثير من النقاد لا يرجع العناصر البناءة إلى فلسفته ومنهم Alardyce Nicoll صاحب كتاب الدراما البريطانية British Drama ولكنهم يرجعونها إلى طريقته الجديدة في تكوين شخصياته وبناء مسرحياته . ومن منا الذى شاهد كانديدا ، أو حيرة الأطباء ، أو أوييجاليون (وأنكر وجود شخوص يعيشون بحقهم في الحياة لاجئ التأليف ، إننا نذكر في شخوص ييجاليون أفرادا أحياء كما نذكر شخوص شكسبير وديكنز (١) . ورواية ييجاليون لثوليس هي الأسطورة القديمة بشخصياتها فقد أسقط الكاتب من حساباته وقائع الأسطورة اليونانية القديمة، ولم يأخذ من الأسطورة غير عنوانها ومغزاها العام

بييجاليون عند برناردشو

بييجاليون عند شو ليس هو هذا المثال الذى ينحت تمثالا من الرخام ، وليس هو هذا الرجل الذى يتوسل إلى الآلهة في أن تبعث الحياة في هذا التمثال حتى إذا ما استجابت الآلهة إلى دعائه يتحول التمثال إلى جالاتيا الإنسانية ويتزوجها ييجاليون. وإنما ييجاليون عنده شخصية مأخوذة من واقع المجتمع في القرن العشرين أستاذ من أساتذة علم الصوتيات اسمه هنرى هيجز Henry Higgins ثرى من طبقة أرستقراطية يتقابل في الطريق العام مع فتاة من طبقة فقيرة اسمها اليزا Eliza تتحدث لهجة من لهجات أحياء لندن الشعبية . ولما كان هذا الأستاذ في علم الصوتيات مغرما باللهجات، متتبعا لصنوفها وأشكالها ، مشغولا بتسجيله لكل نوع منها ، فقد اهتم بلهجة هذه الفتاة ، وشعرت هي الأخرى بأن هذا الأستاذ قد يكون وسيلة لرفع مستوى لغتها إلى لغة الطبقة الأرستقراطية، وتدفعها رغبته وبساطتها ، وإرادتها القوية إلى الاتصال بهذا الأستاذ رغم صلفه وكبريائه واحتقاره لشأنها ، سخر

(١) أنظر النقاد .

منها أول الأمر ، ولكنه اضطر أن يجاريها من باب التهكم والاستخفاف ، ويستمر العمل بين هذا الأستاذ الكبير ، وهذه الفتاة المنحدرة من حثالة لندن ، وتجري أحداث القصة ويستدر الصراع بين الشخصيتين ، حتى يتم خلق هذه الفتاة من جديد ويتقلب عنادها وإرادتها على صلف الأستاذ وكبريائه . تصبح الفتاة منافسة للوسط الاستقراطي ، وللطبقة الممتازة لغة وأدبا وثقافة ، ويمد البطل نفسه آخر الأمر خاضعا لها رغم أنفه .

وهكذا نرى شخصية إليزا العنيدة بسبب الجهل والفقر قد أصبحت في النهاية شخصية رائعة عارمة القوة متألفة فلا يسع هجوز وهو يشعر بمزيج من الفرح والاستنكار الناشئ من صلفه وكبريائه إلا أن يخضع لها .

هذا النمو في الشخصية هو المحور الذي يدور حوله العمل كله ، وهو الذي اعتمد عليه المخرج الروسي زريوف في إخراج مسرحية ييجاليون في موسكو (١) ، فقد أدرك أهمية الصراع بين شخصيتين متباينتين شخصية هيجز القوية ، بل والقاسية المستبعدة أحيانا والمنطوية على الانانية الشديدة أحيانا أخرى وشخصية إليزا ، وفطن أن أية محاولة لتخفيف الصدام النفسى بين هيجز وإليزا سوف يجعل المسرحية أقل امثالا ، ولهذا كان أول واجبات المخرج أن يزيد من إقناع جمهور المتفرجين بأن شخصية هيجز لابد أن تتعرض للكراهية والسخط ، وأن يظهره كما أراد المؤلف في صورة إنسان شديد القسوة شديد الجفاء شديد العناد ، إنسان مجنون في تعصبه لآرائه فلم يكن يطبق معارضة أو مناقشة مع أحد في شأنها . هذا التعصب اللاعنى لتعاليد بالية هو مفتاح مأساة هيجز الذى ظل على إحتقاره لآية فتاة جميلة قد تشغله عن تحقيق هدفه من

(١) أظن مجلة المرق العدد ٣ .

باحية ، وقد تحط من كبريائه وطبقته الاجتماعية من ناحية أخرى. ويظل على حماقته وتعصبه غافلا عن حقيقة الشخصية التي تبناها حتى نهاية القصة .

وقد استخدم شو في هذه المسرحية أسلوبه المألوف الذى اتخذه الكاتب لنفسه ، وأصبح علامة عليه في كل ما يكتب. وأسلوب شو المعتاد هو أن يلقى ظلالا من الشك على كل النتائج التى يتوقعها المشاهد أو القارئ ، ويستمر فى إيهامها بنهاية غير النهاية الحقيقية . ويظل كذلك حتى يتأكد من أن الهدف الذى توقعه القارئ أو المشاهد سيتحقق، وإذا به يتلب الموقف رأسا على عقب ويمحو كل ما كان بخاطر القارئ من تخيل. فهو يوهنا بأن اليزا سوف تزوج من الشخص العادى فردى Freddy ثم إذا بالنتيجة التى كان يتوقعها الجميع تختفى ، ويرى هجنز نفسه آخر الأمر مضطرا للتسليم . وبرنارد شو بهذا يريد أن يقول للنظارة هذا هو الموضوع ، أو هذا هو ما كان ينبغى أن يحدث ولكن المجتمع يقلب الأوضاع الطبيعية المعقولة .

وهكذا نرى أن شو قادر على خلق الشخصية الإنسانية فى رواياته ، وعلى إعطائها الجوانب الحى ، وعلى توفير الصراع بين الشخصيات ، وتحقيق عنصر الإثارة الذى لا تستغنى عنه أية مسرحية ناجحة ، وأن يعتمد فى كل ذلك على أسلوبه الجديد .

وما فلسفته وما اشتراكيته ، وما حوار ، وما سخريته إلا وسائط براءة التعبير عن شوقه لخدمة البشرية ، وإنقاذ الناس من تقاليد زائفة يعيشون عليها ويمحونها ، وتخليصهم من قيم وهمية سيطرت على عقولهم .

بيجماليون عند توفيق الحكيم

رأينا في تحليلنا لمسرحية « شو » القائمة على أسطورة بيجماليون ، كيف استطاع الكاتب أن يخلق من الموضوع القديم رؤية جديدة عالج من خلالها واقع الحياة في لندن في عصره ثم كيف انتهت النظرة الواقعية للمشكلة ولبناء الشخصيات بناء يكشف عن فلسفة شو في نظرتة إلى الواقع .

أما الأستاذ توفيق الحكيم فقد كان له موقف مغاير من الأسطورة اليونانية وقد حكى لنا الحكيم بنفسه الأسباب التي لفتت نظره إلى هذه الاسطورة فقال : إنه شاهد لوحة فنية في متحف اللوفر بباريس ، ثم بعد فترة من الزمن شاهد « فيلماً سينمائياً » عرض في القاهرة عن بيجماليون مأخوذاً من مسرحية برنارد شو .

إذن ، فقد رأى الحكيم الأسطورة ممثلة في عمليتين فنيين الأول : لوحة فنية من متحف اللوفر ، والثاني : هذا العرض السينمائي لمسرحية شو عن بيجماليون ، وليس من شك في أن الحكيم قد رجع قبل أن يؤلف مسرحيته إلى الموضوع القديم دارساً له ومتعمقا إلى روح الأسطورة ، كما أنه لا شك قرأ مسرحية برنارد شو وتفاعل معها وهذا ما نسميه بالتمثل والتأثر . ومع ذلك فقد أعاد الحكيم تصور الأسطورة ، وأبت عليه أصالته وعمقه إلا أن يطرح القضية طرْحاً جديداً كما عودنا - فإلى جانب تأثره نراه يقدم الجديد ، وذلك حين يجعل الصراع يدور في روايته بين روعة الفن عندما يبلغ درجة المثال أو درجة الإبداع العليا ، وبين واقع الحياة . ويفاجئنا الحكيم بانتصاره في النهاية للفن ضد الواقع الذي كثيرا ما ينفر منه الفنان المخلص .

فبعد أن أتم الفنان المبدع صنع تمثاله « جالاتيا » والذي يعتبر رمزا للخلق الفني الذي يهيم به خالقه هيام عاشق متيم ، هياما يملك عليه كل لبه . . ثم لا يمضي وقت طويل بعد خلق الفنان لهذا التمثال المبدع حتى يبعث فيه الإله الحياة ويتحول إلى امرأة ترمز للغرائز الحيوية التي تدفعها إلى

تفضيل الرجل على الفنان المشتغل بفنه والواهب له كل وقته وفكره

وتبدأ المرأة تمارس حيويتها فتهرب مع « نارسيس » المدلل المعجب بنفسه ، ولكنها لا تمضي في هذا الهروب إلى نهايته ، فلا تلبث أن تثوب إلى رشدها ، وتنفى إلى زوجها الفنان « بيجماليون » . وأقبلت تستغفره عما ارتكبت في حقه من خطأ ، وأخذت تستعطفه ، وتغنى بمواهبه وعظمة فنه وعبقريته الخلقة وتعترف له بأن عظمته تفوق عظمة الآلهة ، ذلك أن الآلهة يخلقون الضعاف من البشر المصابين بالضعف والقبح في حين يخلق بيجماليون الجمال الخالد . ثم تتعهد له بأن تكون زوجا وفية تقوم بخدمته وتسهر على راحته .

ولكن بيجماليون الذي كان قد تعلق وجدانه بصورة مثالية لتمثاله ينفر من زوجته حين يراها تحمل المكنسة وتزاول أعمال البيت ، وهكذا يراها وهي تنأى بعملها عن الصورة المثالية التي في ذهنه والتي تمثل الجمال الخالص المجرد .

وهنا يثور الفنان على صورة المرأة الواقعية ، فيدعو الإله أن يردها كما كانت في صورة تمثال عاجي ، ثم ينهال الفنان على رأس المرأة بالمكنسة انتقاماً من التمثال الذي حرك غرائزه وجعله يتحول من فنان متجرد النظرة إلى رجل تحركت غرائز الحياة في نفسه فاشتبهى المرأة حتى إنه يطلب من فينوس أن تبعث فيها الحياة .

وواضح من هذا كله أن الحكيم يعبر من خلال روايته عن ناحيتين بارزتين الأولى : معارضة الفن للحياة أو بمعنى آخر إثارة الفن على الواقع وانتصاره له . والثانية : نفور الفنان من المرأة لأنه يرى فيها ملهاة له عن فنه .

وهذه الرؤية لا شك تعكس ما حدث لتوفيق الحكيم في بدء حياته حين كان ينفر من المرأة ، ويراهنا منصرفة إلى واقع الحياة بحكم تعبيرها عن غرائز الحياة ، وتلك نظرة قديمة عند الحكيم مرتبطة بآرائه الأولى في المرأة التي لم

يلبث أن عدل عنها فيما بعد ، وتطور بفنه نحو واقع الحياة وصار زوجا ورب أسرة في واقعه الشخصي .

هذا التناول للأسطورة عند الحكيم لا شك أنه يطرح رؤيته الخاصة ، تلك الرؤية المثالية التي تختلف كلية عن رؤية برنارد شو الواقعية ، وليس من شك كذلك أن كلا النظرتين قد انعكستا على العاملين الفنيين فصبغتاهما بلونين متباينين، فبينما جنحت رواية شو إلى الواقعية في العرض والتناول ورسم الأشخاص ، إذا رواية الحكيم تجنح إلى الرمزية وبالتالي إلى الإيجابية وما تستلزمه من عناصر مسرحية معينة في الإضاءة والمناظر ورسم الشخصيات حتى تكثف المعاني المثالية والرمزية التي أرادها الحكيم .

قائمة بمسرحيات برناردشو وتاريخ ظهورها على المسرح لأول مرة
وأسماء المسارح التي ظهرت بها

1892 (9 Dec.) Widowers' Houses, Independent Theatre Society,
Royalty Theatre, London.

1894 (21 Apr) Arms and the Man, Avenue Theatre, London.

1895 (20 Mar.) Candida, Theatre Royal South shield, Durham.

1897 (1 Oct.) The Devil's Disciple, Harmanns Bleeker Hall, Albany,
New York, U.S.A.

Princess of Wales's theatre, Kennington, London, 26 Sept, 1899

1899 (26 Nov.) You never can tell, stage Society, Royalty Theatre,
London.

1900 (16 Dec.) Captain Brassbound's Conversion, Stage Society,
Strand Theatre, London.

1901 (1 May) Caesar and Cleopatra, I fine Arts Building Chicago,
U. S. A.

Grand theatre, Leeds, 16 Sept. 1907.

(1) *the catalogue of the Exhibition Celebrating the 90th Birthday of Bernhard Shaw, organized by the national book League at 7- Albemarle street, London in July 1946 mentions a programme of production of this play at the fifth Avenue Jheatre, New York U.S.A., in 1879 ; and also a playbill of a producion at the Theatre Royal, Newcastle-on- Jyne in 1899. Tie latter was a copyright performance with Mrs. patrick Campbell in the cast, the reference to an 1897 performance is no doubt a misprint, for the play was not completed until 1898.*

1902 (5 Jan.) Mrs. Warren's Profession, Stage Society, New Lyric theatre, London.

1904 (1 Nov.) John Bull's Other island, Royal Court Theatre, London.

1905 (20 Feb.) The philanderer, New Stage Club, Cripplegate, London.

(23 May) Man and Superman, Royal court Theatre, London Act. III, the scence in hell (usually omitted because of its length, though it is the most important of Shaws writings up to that date). was firts performed - as a separate one-act play - at the same theatre on 4 June 1907.

(28 Nov.) Major Barbara royal Court Theatre, London.

1906 (20 Nov.) The Doctor's Dilemma Royal Court Theatre, London.

1908 (12 May) Getting Married, Theatre Royal, Haymarket, London.

1909 (25 Aug.) The Shewing-up of Blanco posnet Abbey Thsatre, Dublin, Ireland.

Aldwych Theatre, London, 5 Dec. 1909.

1910 (23 Feb.) Misalliance, Duke of York's Theatre, London.

1911 (19 Apr.) Fanny's first lay, little theatre, London.

1912 (25 Nov) Androcles and the lion, Kleines theatre, Berlin.
St. Jame's theatre, London, 1 Sept. 1913.

1913 (16 Oct.) Pygmalion, Hofburg theatre, Vienna.

His Majesty's tneatre, London, 11 Apr. 1914.

1920 (10 Nov.) Hearthreak House, theatre Guild, Garrick Theatre,
New York, U.S.A.

Royal court theatre, London, 18 Oct. 1921

1922 (27 Feb.) ⁽¹⁾ Back to Methuselah, Theatre Guild, Garrick
Theatre, New York, U.S.A.

Repertory theatre, Birmingham, 9 Oct. 1923.

1923 (28 Dec.) Saint Joan, Theatre Guild, Garrick theatre
New York, U.S.A.

New Theatre, London, 26 Mar. 1924.

1929 (14 June) The Apple Cart, Polish theatre, Warsaw. Malvern
Festival, ⁽²⁾ 1h Aug. 1929.

1932 (29 Feb.) Too True to be Good, New York Theatre Guild,
Colonial Theatre, Boston, U.S.A.

Malvern Festival, 6 Aug. 1932.

1933 (25 Nov.) On the Rocks, Winter Garden Theatre. London.

(1) *Back to Methuselah* is a cycle of five plays. The whole
cycl was given in the both New York and Birmingham,
bot on varying dates. The dates given here relate to part I.

(2) *The Malvern Festival*, in Worcestershire, England, was
founded in 1929 by Sir Berry Fackson (of the Birmin-
gham Repertory Theatre) in honour of Bernard Shaw.
In later years plays from several centuries were
performed. The festival was suspended when the second
world war began and was not resumed until 1949, with
Shaw's *Booyant Billions* as the opening play.

1936 (+ Jan.) The Millionairess, Academy Theatre, Vienna, De la
Warr pavilion, Bexhill, 17 Nov. 1936.

1938 (1 Aug.) Geneva, Malvern Festival.

1939 (12 Aug.) In good king Charles's Golden days, Malvern
festival.

1948 (21 Oct.) Buoyant Billions, Schauspielhaus, Zurich.

Malvern festival, 13 Aug. 1949.

المسرحية الشعرية

العرب والمسرح :

إن الذى يستطيع منا اليوم أن يلتفت إلى وراء ، وأن يطالع ما كتبه الصف الأول من القرن التاسع عشر ، لاستطاع أن يدرك قفزة التطور التى قفزتها الثقافة العربية، فلقد كانت ثقافة مصر قبل القرن التاسع عشر، ثقافة فاترة منحلة سطحية ، ولقد كان فى ظروف مصر السياسية والاجتماعية ما أضاف إلى هذه الثقافة ضعفا وانحلالا، حتى أصبحت دراساتها حواشى وتعليقات وتصانيف أو أدبا لإنشائها متكلفا لفظيا لا تجرى فيه الحياة إلا بمقدار. والذى لا شك فيه أننا لم نتعش إلا بعد أن بدأت حركة البحث للقديم ، ولقد كان البارودى أول ثمرة لهذا البحث بمختاراته وديوانه، وكان جمال الدين الأفغانى والاستاذ الامام أول من جددوا من شباب الإسلام بدعوتهم إلى الرجوع إلى التقاليد الصحيحة والعدول عن الخرافات التى دائماً ما تحاول أن تقضى مع حياتنا الروحية . لقد حدث فى مصر فى النصف الاخير من القرن التاسع عشر ما يشبه إلى حد ما حركة البحث العلمى متى ازدهرت بأوروبا فى القرن التاسع عشر . حدث فى أوروبا رجوع إلى القديم وبعث له ، وكما أحيا الأوروبيون تراث روما وأثينا كذلك أخذنا نحن نحى تراث مكة والمدينة ودمشق وبعداد ، ولكن حركة التطور عندنا لم تعتمد على بعث القديم وحده وإنما اعتمدت على الامتزاج بالثقافة الاوربية امتزاج معرفة عقلية أكثر منها معرفه حسية ذوقية . والمتتبع لتاريخ مصر الطويل يلاحظ أن مصر كانت ثورة للثقافة اليونانية لمدة عشرة قرون كاملة (من ٢٣٠ ق.م إلى ٦٤٠ م) مدة البطلماسة والرومان وبيزنطة وكانت لغة الثقافة هى اللغة الإغريقية ، وقد كنا نتوقع أن تنتشر بين المصريين لغة الإغريق هذه ولكن شيئا من هذا لم يحدث

فقد ظل المصريون يتكلمون لغة المصريين القديمة ، ويكتبون الكتابة الديموطيقية، وظلوا متمسكين بدينهم وثقافتهم الموروثة . فقد كان المصريون في بؤس مادي يخفضون الإغريق ، وانقضى ذلك الزمن بفتح العرب لمصر ، ولم تمكث مصر أكثر من ستين عاما حتى ضاعت معالم اللغتين الإغريقية والمصرية ، وأصبحت مصر بلداً عربياً إسلامياً .

ومن الغريب أن أثر الإغريق على مصر لا يأتيها عن طريق الإغريق أنفسهم، وإنما يأتيها عن طريق العرب . فمن المعروف أن العرب قد نقلوا فلسفة اليونان وبخاصة فلسفة أرسطو ودرسوها ثم أعادوها إلى أوروبا خلال القرون الوسطى . ولإذن فقد ورثت مصر الفلسفة الإغريقية مع ما ورثت من تراث عربي . والامر في الأدب كالامر في الفلسفة ، فأدبنا المصري العربي قد انفصل عن التفكير الإنساني بل والحياة الإنسانية بمعناها العميق ، ومكثت هذه العزلة حتى سنة ١٧٩٨ . فن ذلك التاريخ بدأنا نفتتح نوافذنا على العالم الحى وبدأنا نقرأ فيما نترجم آثار هؤلاء وأفكارهم وأعمالهم الخالدة ، ولكن على الرغم من حركة الترجمة والبعثات ونهضة رفاة وتلاميذه فإن التغير في حياتنا الروحية الثقافية إنما هو إلى يومنا هذا طفيف والسبب في ذلك هو أن اتصالنا بالثقافة الأوروبية كان اتصال عقل أكثر منه اتصال إحساس . لقد كان أشبه شىء باتصال العباسيين بالثقافة الإغريقية ، فالذى استطعنا أن نتأثر به من هذه الثقافة الأوروبية هو الفكر الأوروبي وحده ، أخذنا طريقة البحث الأوروبية ، طريقة الكتابة ، فهم الأسلوب الملى ، أما الأدب والفن فإننا لم نستطع بعد أن نتمثل بناييعها الجديدة التمثيل الصحيح ، ولو أن العباسيين استطاعوا أن يتمثلوا أدب أفلاطون وشعر الإغريق وما سهرهم ومسرحهم لتغير وجه التاريخ ولكننا اليوم أمام أدب عربي آخر ، ولكن العرب لم يهتدوا على غير أرسطو من الفلاسفة ، ولم يستطيعوا أن

يتذوقوا أفلاطون وصوره لأنها كانت بعيدة عن محيط العرب العقلي والشعوري .

ونقل التفكير الأوروبي لا يكفي في تغيير اتجاهاتنا الأدبية وخلق ألوان جديدة منها لأن الأدب الصحيح هو الذي نستمد من الحياة ونبنيه على الواقع، وهذا لن يكون حتى نعرض الفنون الأوروبية الحديثة على أنفسنا عرضاً مباشراً، عرضاً شعورياً ذوقياً لا مجرد عرض عقلي ثقافي، ومن هنا نستطيع أن نغير من حياتنا الروحية عندما ندرك ما نحن فيه من ضعف فنغير من مقومات هذا الضعف واتجاهاته وقيمه .

هذا الغذاء الروحي الجديد لا يمكن هضمه بالترجمة وحدها، بل بالاستعداد لتغيير اتجاهات حياتنا نحو عالم من الإحساس أسمى من العالم الذي نحياه الآن وبالإيمان بأن السبيل هو أن نحيا هذه الآداب وأن نستشف حقائقها النفسية .

لهذا السبب الأخير تعذر على كثير من فنون الأدب في الغرب أن تدخل إلى الأدب العربي وإلى مصر، وكان المسرح وأدبه من أولى الأشياء التي أشاح الأدب العربي بوجهه عنها، واستمر الأدب العربي في عزوفه عن المسرح فترة طويلة من التاريخ . كان من أهم أسبابها كما أوضحنا هذه القطيعة الغريبة التي ظلت قائمة بين الأدبين الإغريقي والعربي، وباستمرار هذه القطيعة تعذر على المسرح أن يقوم على أساس وطيء وأن يجد كما يقول « توفيق الحكيم »^(١)، مكاناً لدينا في أروقة الأدب والفكر والثقافة . فقد كتب الحكيم فصلاً ممتعاً في مقدمة مسرحية الملك أوديب ضمنه خلاصة رأيه في أسباب إجحام الأدب العربي عن التأليف للمسرح، ويحمل قوله أن المترجم العربي عندما حاول نقل آثار

(١) اقرأ مقدمة الملك أوديب لتوفيق الحكيم

اليونان وقف حائراً أمام الترجيديا الإغريقية ، فهو يقلب بصره في نصوص صماء يحاول أن يقيمها في ذهنه نابضة متحركة بأشخاصها وأجوائها وأمكنتها وأزمنتها فلا يسدفة ذلك الذهن لأنه لم ير لهذا الفن مثيلاً في بلاده . ولما كان العمل التمثيلي لم يجعل للقراءة وحدها ، وإنما له آلتها التي لا بد من إدراكها وفهمها وهي المسرح ، فقد وجد المترجم العربي ألا فائدة من ترجمة هذا اللون من الأدب غير المفهوم . كما أن افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار هو في رأى الحكيم السبب الحقيقي لإغفالهم الشعر التمثيلي الذي يحتاج إلى المسرح ، فإن مسرح (باكوس) الذي كشفت عن آثاره أعمال الحفر في العصر الحديث كان بناء متيناً راسخاً، ومن يطالع على ضخامة ذلك البناء في آثاره أو رسومه ، وما كان يتسع له من آلاف المشاهدين يحكم من الفور بأن هذا أمر لا بد فيه من مدنية مستقرة وحياة اجتماعية موحدة مكتملة ، ولا يعنى توفيق الحكيم بهذا الكلام أن الخصومة أصيلة بين اللغة العربية والأدب التمثيلي ، وإنما الأمر في اعتقاده بوع من التباعد المؤقت مرجعه الافتقار إلى الأداة وهو يقول :

« شأن العرب هنا شأنهم يوم كانوا لا يعرفون من المطايا غير الإبل .. لو أن الظروف شاءت أن تحرّمهم الجواد ، اظلوا حتى الساعة لا يعرفون ركوبه .. ولكن ما إن دخل الجواد الصحراء حتى غدا العرب فرسانه ، حذقوا فنون تربيته وفنون الحديث عنه .. فإذا سئل عن الجواد الأصيل في أرجاء العالم قيل هو الجواد العربي ، وإذا أريد وصف رائع لحصال الخيل فلن يوجد إلا في الشعر العربي . كل الأمر إذن في الأداة ، وكما أن العرب في عهد الإبل كان إسان حالهم يقول : (اعطونا الجواد ونحن نركب) فإنهم كذلك قد يقولون (اعطونا المسرح ونحن نكتب) .

وإذا كان المسرح بأدواته قد اختفى عن الحياة العربية في القديم فقد طهر المسرح في حياتها الحديثة ، ولكن المسألة كما قلنا ليست ظهور المسرح كبناء وإنما هي ظهوره كفن . المسألة هي إحساس وتمثيل وهضم ، ولا بد من حياة طويلة لنا مع المسرح حتى يصبح المسرح في حياتنا الأدبية والفكرية شيئا طبيعيا يصدر عن عراقة واصالة لا عن فكرة مقلدة منقولة . ونحن الآن لسنا في طور الخلق أو الإبداع في الميدان المسرحي ، وإنما نحن في طور التقليد والدراسة . فتوفيق الحكيم الذي يتوافر على دراسة التراجيديات اليونانية في صبر وجاد كما يقول يدعونا إلى ترجمتها ثم النظر إليها بعيون عربية لنخرجها للناس مرة . أخرى مصبوغة بلون تفكيرنا مطبوعة بطابع عقائدنا .

وليس من شك في أن توفيق الحكيم عندما حاول محارلته هذه، وعندما دعا إلى هذه الدعوة إنما قصد بنا أن نتعلم، وأن نهكف على الدراسة والإساعة والهضم والتمثيل قبل أن نتقل إلى طور الإنتاج الأصيل الخالد الذي ما يزال بيننا وبينه عمر طويل .

إن حياة مسرحنا حديثة جداً فقد بدأ المسرح العربي في مصر عندما حل لواء الشيخ سلامة حجازي ثم ورثه برواياته وألحانه أسرة عكاشة إلى أن انبعثت الثورة المصرية وولدت معها الروح القوية بدأ الالتفات نحو تمصير الروايات وفي ذلك الوقت بدأ توفيق الحكيم يؤلف لفرقة عكاشة بعض الروايات على النحو الذي كان العمل جارياً عليه في تلك الأيام ، ثم جاء شوقي ودفع بعد ذلك برواياته إلى المسرح . وكان شوقي مدركاً لخطورة المحاولة مشفقاً على شعره أن يخذله في ميدان مستحدث جديد على الأدب العربي فلم يفكر شوقي في طبع رواياته قبل التمثيل حتى اطمأن إلى ترحيب الجمهور المثقف بمسرحياته فبعث

بها إلى المطبعة . وكانت المحاولة الأولى التي بدأ فيها الشعر العربي يمارس هذا اللون الجديد من ألوان الأدب . وهكذا قدر للمسرحية الشعرية أن تولد عندنا في الوقت الذي كان فيه نقاد أوروبا يجادل بعضهم بعضا : هل ماتزال المسرحية الشعرية تستطيع أن تجارى واقعية الحياة الحديثة وماديتها أو لا تستطيع .

فنحن نعلم أن المسرح اليونانى قد نشأ نشأة دينية وأن المأساة والمهابة فى شكلها الأخير ليسا إلا تطورا لما كان يقام من احتفالات للإله (ديونيسوس) وكانت المأساة اليونانية تمثل الفعل الإنسانى كما تريده القوة المدبرة المسيطرة على الكون ، فالبطل فى المأساة مسير إلى مصيره بتدبير قوة عليا خارجة عن قوى الجماعة فمأساة كآساة أوديب لسوفوكليس نرى موضوعها هو موضوع القدر القاسى المحتوم الذى لا اختيار فيه ولا مرد له يحتم بكل وطأة ثقله على امرئ من قبل ميلاده ويشاء وحى الآلهة أن يقتل هذا الرجل أباه وأن يتزوج أمه على غير علم منه ، وأن يساق إلى نهاية المأساة خاضعا للكون الأعلى مدفوعا بروح الآلهة ورغبتهم . فالفعل فى المأساة اليونانية كما ترى مجاله كون آخر غير الكون الأرضى ، ولذلك فإن مجال الخيال والرمز والشعر أوسع مدى وأكثر انتشارا فى مآسى ذلك العصر كما كان ذلك فى عصر شكسبير مع اختلاف فى طبيعة المسرحية فى زمن شكسبير عنها فى زمن اليونان . ولقد كان اليونان شعبا يحب جمال القول والشعر ، ولا يؤثر عليهما شيئا ، ولهذا كانت الأهمية الأولى فى المسرحيات اليونانية للشعر والحوار . من أجل هذا كانت اللغة التى تكتب بها المأساة القديمة شعرا وطلت كذلك المهابة حتى القرن السادس عشر . وكان طبيعيا على المأساة وهى تعالج هذه المعانى الكونية الشاملة أن تخلق فى أجواء بعيدة عن الواقع ، أجواء نخلق فيها عندما نريد أن نسمو بأرواحنا وأن نستروح نوعا من التراثيم الدينية الروحية المثالية التى لا يقوى عليها غير الشعر . واليونان

عالجوا مآسيهم بهذا المعنى الدينى الشعرى . وهذا المعنى نفسه هو الذى اعتمد عليه أرسطو عندما حاول أن يميز بين الملهاة والمأساة ، فقال : « التراجيديات تمتاز بنباهة ، نبلا فى الأسلوب الشعرى ، ونبلا فى الشخصيات التى يصورها الشاعر فأسلوبها لا ابتذال فيه ، وهو أبعد ما يكون عن لغة الحديث الدارجة ، أسلوب أدبى رفيع ، صوره بعيدة المنال ، وشخصياته آلهة أو أمراء أو أبطال ، وعلى العكس من ذلك الكوميديا فأسلوبها دارج فى غير الأجزاء الغنائية التى يغنيها الكورس ، وهى مليئة بالألفاظ الشعبية ، ألفاظ الشوارع والطرائق والأسواق ، وشخصياتها من أفراد الشعب العاملين . . . وليست اللغة وحدها هى العامل المميز بين المأساة والملهاة ، فثمة فروق أخرى جوهرية ولكننا سقنا هذا النص لوضح كيف كان اليونان يحرصون على أن تكون لغة مآسيهم لغة شعرية سماوية رفيعة .

لم يعد للمأساة اليوم هذا المعنى الدينى العميق الذى كان يسموها عن مستوى المؤلف من حياتنا ، هذا المعنى الذى كان يتمثل فى الصراع بين الإنسان وبين ما هو أقوى من الإنسان ، هذا الصراع الذى ينتهى دائما بعجز الإنسان وفشله ، ومن هنا يأتى لكلمة المأساة مدلولها الذى حاول شعراء الإنسانية أن يخلدوه بأشعارهم ، فكانت المأساة أو ما يسمى (بالتراجيديات) . ومن هنا نستطيع أن ندرك وظيفة المأساة التى حددها أرسطو بقوله : هى إظهار عاطفتى الرحمة والخوف بما تشتمل عليه من عرض للحياة أو لاحتتمالات الحياة ، هذا الشعور الدينى ليس إلا شعور الإنسان بأنه ليس وحده فى هذا الكون وأن قوى أخرى تسيره إلى نهاية محتومة مجبولة . وليس من شك فى أن هذا الشعور لم يعد موجودا اليوم ، فقد تغير اعتقاد الإنسان ، وسيطرت عليه مادية شاملة ساحقة ، وتغير المسرح نفسه كذلك فأصبح مليئا بكل مظاهر الحياة الواقعية ، فلم يكن بالمسرح القديم كل هذه المآظر

والستائر والتضد والاثاث وكل هذه تحد من خيال الشعراء وتحصرهم في جو من الواقعية ، وتقرهم من الحياة العادية . ومن هنا جاءت غلبة النثر على المسرحيات وبالتبعية جاءت غلبة الملمة على المأساة ، وأصبح بعض النقاد يعتقدون أنه من العبث والغفلة أن يقف الممثلون ليتحاوروا شعرا في جو ملء بالمادية الواقعية . ولم يخل النقد المصرى نفسه من الإشارة لهذه الناحية فقد هاجم الدكتور طه حسين في مقدمة مسرحية « غروب الأندلس » ، التي كتبها الشاعر عزيز أباظه . هاجم فكرة المسرحية الشعرية ورأى أنها لم تعد تلائم حياة العصر الذي نعيش فيه .

وليس معنى هذا أن العالم اليوم قد خلا من المسرحية الشعرية ، أو أن الشعر اليوم لم يعد صالحا للمسرح ، فما يزال في الآداب الأخرى مسرحيات حتى اليوم تكتب بالشعر ، وما يزال نقاد الأدب والمسرح يدافعون عن المسرحية الشعرية ويرون أن هذا اللون من ألوان الأدب هو أغزرها تعبيراً عن حياة الإنسان وأقدرها على كشف الحجب عن حقائق النفس . ففي الأدب الإنجليزي يكتب الناقد والشاعر T.S. Eliot مسرحياته بالشعر ، ولقد كتب فصلا متعا فيما كتب من فصول في النقد عن الشعر والمسرحية Poetry and Drama . عالج فيه المشكلة وناقش الموضوع من نواحيه المختلفة فتحدث عن المزايا التي يستطيع الشعر المسرحى أن يمنحها للمشاهد ولا يقوى النثر المسرحى أن يمنحها وبدأ بقوله : وإذا كان الشعر في المسرحية مجرد زينة أو زخرف أو كان مجرد إمتاع أصحاب الذوق الأدبي وإعطائهم فرصة أخبرى غير فرصة مشاهدة المسرحية ألا . وهى فرصة الاستماع إلى الشعر فإن الشعر في هذه الحالة يكون عاملا طاغيا زائدا عن حاجته ، إذ لابد أن يثبت الشعر أنه قادر على أن يكيّف نفسه للمسرح ، وأن يكون أداة

مرنة للتعبير عن حاجاته ، لا مجرد نغم جميل مصبوب في قالب مسرحي ، وإذا لم يتحقق هذا فيتجهتم على المسرحية أن تكتب نثرا مادام النثر يكفيها حاجتها في التعبير الدرامي . ومن هنا فقد وجب على النظارة أن يكونوا على وعى تام بأحداث القصة وأفعالها لأن الذى يثير عواطفنا ويحرك انتباهنا إنما هى القوة الدرامية الناشئة من مواقف شخصيات القصة وأحداثها المسرحية .

وشواء أكان الشعر أم النثر وسيلتا في الكتابة إلى المسرح فإن كلا منهما لابد وأن يكون وسيلة لذاتية ، والفرق بينهما من هذه الناحية ليس خطيرا كما تتصور . فإن النثر الذى تنطق به مسرحياتنا التى قدمها أدباؤنا إلى المسرح في أيامنا الأخيرة نثر بعيد إلى حد كبير عن مفردات وتراكيب وموسيقى اللغة اليومية العادية ، فهو من هذه الناحية كالشعر يكتب ثم تراجع كتابته . فإذا نحن أدخلنا في اعتبارنا لغة التخاطف اليومية التى هى أساس التفاهم في حياتنا العادية فإن ، النثر بالقياس إلى لغة التخاطب هذه سيبدو متكلفا مصطنعا شأنه في ذلك شأن الشعر . ومادما نصطنع في كتاباتنا الشعرية والنثرية لغة أخرى غير لغة الناس الدارجة ، فإن الشعر لن يبدو أكثر غرابة من النثر .

وليس معنى هذا أن المستمع إلى مسرحية شعرية أو نثرية سيجد نفسه أمام لغة مختلفة تماما عن اللغة التى يتحدثها . فلو صح هذا لكان هذا النثر أو هذا الشعر حاجزا يحجب عنا صور الشخصيات في المسرحية . إنما يستطيع ذو البصيرة المدركة من النظارة أن يحس أن النثر الفنى والشعر أغنى وأكثر دلالة وعمقا في التعبير من لحنه العادية على الرغم من أن التأثير الناشئ من أسلوب المسرحية وموسيقاها اللغوية سواء أكانت المسرحية شعرا أم نثرا إنما هو تأثير غير مقصود لذاته ، أو قل هو تأثير لا شعورى يتسرب إلى نفوسنا بطريق غير مباشر نحسه مع ما نحس من أثر شخصيات المسرحية وأحداثها .

ثم يستتارد T.S. Eliot ليحدد الفكرة التي يهدف إليها من كتابة مقاله أو التي يدعو إليها جاهداً وهي طموحه في أن يصل الشعر إلى شكل أو وضع يتاح له فيه أن يعبر عن كل شيء يطلب منه التعبير عنه . وهو لهذا يدعو إلى الإقلال من استعمال النثر في المسرح نظراً للصعوبات التي تعترض سبيل الشعر المسرحي هذه الأيام حتى يتاح للشعر أن يسطو ويمرن ويصبح وسيلة يسيرة سهلة على المؤلفين للمسرح، وحتى تعاد عليه أذن المستمع والمشاهد بحيث تنسى أنها تستمع إلى شعر ، بل أنه لينذهب إلى أبعد من هذا حين يعتقد أن في الفن المسرحي من المواقف الدرامية المركزة ما لا يستطيع التعبير عنه إلا بالشعر . بل إن الشعر عندئذ سيكون اللغة الوحيدة التي يتحتم على العواطف الإنسانية أن تختارها لتفصح بها عن نفسها . ولكي يدلل الكاتب على صحة دعواه التي تتمسك بوجوب الاحتفاظ بالشعر للمسرح يوجه نظر القراء إلى افتتاحية هاملت حيث يلاحظ النظارة في المشهد الأول منها قدرة الشاعر على تغيير أسلوبه والانتقال فيه إلى أكثر من نغم ، فليس في هذا المشهد سطر واحد من الشعر إلا وقد أضاف معنى درامياً جديداً ، وليس يتكون الاثنان والعشرون سطراً الأولى إلا من أبسط الكلمات المنتزعة من أقرب التعابير وأكثرها ألفة والتصاقاً بحياتنا ، إن شُكِّبَ قد أضع عمراً طويلاً في المسرح قبل أن يستطيع كتابة الاثني والعشرين سطراً هذه ، وليس يستطيع شاعر أن يمتلك هذه القدرة إلا بعد أن يكون قد أحرز تلك القدرة على كتابة الشعر في بساطة كهذه التي نراها في افتتاحية هاملت فأنت أمامها لسبت مأخوذاً بحيال شعرها وإنما أنت مأخوذ بالجو النفسي الذي تخلقه كلمات هذا الشعر . وعلى الرغم من أن الشعر في نفوسنا أثراً يختلف عن أثر النثر فإننا في هذه اللحظة من المسرحية لا نعي إلا أننا في ليلة يسقط فيها الجليد ، وأن حرساً من الجنود يحرسون أعلى القلعة ، وأن نذر الشر تنبئنا بوقوع حدث مشؤم .

ثم يدعى الكاتب في تحليل هذا الجزء من شعر هاملت موضوعاً عبقرية الشعر وقدرته في إبراز الصور الدرامية ومعانيها الدقيقة .

هذا هو دفاع شاعر إنجليزي معاصر عن المسرحية الشعرية وهو دفاع يقوم على الإيهان بأن الأسلوب الشعري إذا وفق في تصوير شخصيات القصة وأحداثها وأجوائها النفسية واستطاع أن يتحد مع العمل المسرحي اتحاداً ينتفى فيه الإحساس بكونه كلاماً موزوناً مقفى ، كان الشعر أعمق الأساليب وأقواها في التعبير عن المسرح وإذا فجع نغالي بل ونظم أنفسنا إذا حاولنا أن نباعد بين الشعر والمسرح أو إذا حاولنا الوقوف أمام شعرائنا نريد أن تنهيم عن المحاولة . فلشوق أن يؤلف مسرحياته الشعرية في أى وقت يشاء ولنا أن نتقبل منه ومن غيره من الشعراء أن يمارسوا كتابتهم المسرحية على أن يكون من واجب النقاد بعد ذلك أن يظلوا أمناء في رقابتهم للفرس ، وأن يمارسوا حقهم في مشاهدته ومراجعته وتقديره وتحليله ، ولنحاول أن نمارس شيئاً من هذا الحق في تحليلنا لأشهر مسرحيات شوقي : « مجنون ليلى » .

مجنون ليلي لشوقي

مجنون ليلي شخصية إسلامية من شخصيات القرن الأول للهجرة ، وشاعر من شعراء البادية في تلك الحقبة من التاريخ التي ازدهر فيها الغزل العذري على يد شعراء وقفوا حياتهم على حب واحد يتغنون به في عفة ، ويصدرون فيه عن عاطفة حارة وحرمان متصل ، حرمان أشبه ما يكون بهذا الحرمان الإرادي الذي تعمل الإرادة على تغذيته من وقت لآخر ، حتى لتكاد الأحداث تخيل للقارئ أنها هي التي تقوى من هذا الحرمان أو تزيد من اشتعاله أن تكون أحداثا يشترك في خلقها الشخص المحروم ذاته بما يضعه في طريقه من عرائق ، أو قل بما يكون قد ترسب في أعماق ذاته من رواسب تمنعه من أن يكون حرا في الاتصال بمن يحب .

ومع ذلك فقد صورت كتب التاريخ والأخبار قصة المجنون بحيث جعلته ضحية الصراع الذي ينشأ بين الحب وبين التقاليد . والتقاليد هنا هي التقاليد العربية القديمة التي كانت تحول بين الشاعر وحبيبته إذا هو شبيب بها ، أو تحدث باسمها في شهر يروى وينتشر ، أو إذا هو صور في هذا الشعر ما يمكن أن يكون سبة وعارا بالقياس إلى العربي البدوي في تلك الحقبة من التاريخ .

هذا الصراع هو الذي اتخذ شوقي أساسا لمأساته في مسرحيته « مجنون ليلي » غير ملتفت كثيرا إلى ما كان يحسن الالتفات إليه من وجود عوامل نفسية أخرى يمكن أن تدعم الصراع وتقويه . فقد كان من الممكن مثل هاتين الشخصيتين اللتين اعتمد عليهما شوقي : شخصية المجنون وشخصية ليلي . قد كان من الممكن لشخصيتين من هذا النوع أن تصورا ، بملاحظهما النفسية وتكوينهما البني والاجتماعي ، في نظر كاتب المسرحية ، نموذجين من النماذج البشرية التي تشتمل على خصائص عامة تصلح أن تميزهما بطابع معين ،

وتجعلهما يمثلان طائفة خاصة من البشر ، لها نفس الصفات وبها من رواسب البيئة والتربية والمزاج والتقاليد ما يفرد هذه النماذج ، ويجعلها تنسجم بلامح نفسية خاصة . وفي هذه الحالة أى فى حالة ما يتجه كاتب المسرحية هذا الاتجاه لن يكون الصراع صراعا بين عاطفة حب وتقاليد يديّة فحسب بقدر ما يكون صراعا بين حب طابع معين من الناس وبين التقاليد ، طابع يمثل نموذجا خاصا أو قطاعا خاصا من قطاعات النفوس البشرية التى تصطرع وتتفاعل مع تقاليد مجتمع معين ومفاهيم هذا المجتمع .

لم يلتفت شوقى إلى هذا الصراع النفسى الذى يكشف فى النهاية عن نموذج بشرى ، ولم يعن باستبطان نفس هذا السكان البشرى المتميز بقسمات وملامح ثابتة بقدر ما اعتمد على صراع مباشر معتمد على أحداث القصة ومواقفها التى اقتبسها من القصة القديمة التى رواها صاحب الأغاني وغيره عن مجنون بنى عامر .

على الرغم من أن هذه الأحداث التى تروىها كتب التاريخ والأخبار يمكن أن تحمل فى طياتها صورة حية عن شخصية إنسانية لها طابعها الذاتى والنفسى ، وعلى الرغم من أن مثل هذه الأحداث كانت تصلح فى يد الفنان أساسا لدراسة حية ملهمه للشخصية الإنسانية فقد آثر شوقى أن يكون ما يأخذه أو يختاره من هذه الأحداث أساسا لتصوير الصراع المباشر بين حب قيس وبين ما يعوقه من تقاليد صارمة أكثر من أن يكون أساسا للتوغل فى أعماق هذه النفس وكشف النقاب عما يصطرع فيها من نزعات ، وما يصطدم فيها من متناقضات . وعلى الإخص إذا أخذنا فى اعتبارنا أن هذه الشخصية التى يعالجها شوقى قد اتسمت بالجنون ، وأنه هو شخصيا قد أصر على الاحتفاظ بهذه الصفة وأنه اقتبسها أيضا فيما اقتبس من أحداث وأسماء . وكنا يعرف .

أن قيساً قد سمي في كتب الأخبار بالجنون فهو « مجنون بنى عامر ، أو مجنون ليلي ، » .

أفليست هذه الشخصية التي ينتهي بها الحال إلى الجنون جديدة بأن توجه ذهن الكاتب أو الشاعر إلى موضوع هذا الجنون ؟ أو ليس من الطبيعي عندما يكون الجنون نتيجة الصراع في نفس الشخصية أن يقدم ذلك لكاتب المسرحية سبباً معقولاً لدراسة هذه الشخصية الإنسانية بحيث يعطينا مفهومه لهذا الجانب جانب الجنون ، وبحيث تتضح لنا العوامل التي تألفت عناصرها وتأزرت حتى اضطرت هذا الرجل إلى الجنون ، وحتى لم يعد أمام هذه الشخصية من سبيل إلى تلافى ما حدث ؟ وعندئذ وفي هذه الحالة ألسنا نكون أكثر اقتناعاً عندما نذهب لمشاهدة المسرحية فنرى أمامنا على المسرح كيف سلك هذا الجنون سبيله إلى هذه الشخصية وكيف أصبح ضرورة لا مفر منها ، ضرورة انهزم أمامها البطل ولم يعد ثمة وسيلة لاجتناب حتمية هذه الضرورة ؟ ألا يكون مثل هذا التحليل أقرب إلى طبائع الأشياء وأكثر صلة بموضوع المأساة . ويكون شوقى في هذه الحالة قد عالج موضوعه على نحو ما كان يعالج شعراء المأساة موضوعاتهم عندما كانوا يضعوننا أمامنا الغرورة التي لا مفر منها ولا مهرب والتي كانت تبرز ضعف الإنسان وعجزه ومأساته أبلغ تصوير ، أو قل عندما يرسمون لنا شخصاً من الحياة ترسم على سلوكها وتفكيرها سمات خاصة ، ويوجهون أضواءهم على منحنيات هذه النفس حتى تبرز كأوضح ما تكون على نحو ما كان يفعل شيكسبير بشخص مشهور مسرحياته ؟

ومع ذلك فهل ترانا قد أسرفنا في المبالغة أو الحماس فتوقعنا من الشاعر أكثر مما ينبغي ، أو ترانا قد اندفنا أكثر من اللازم عندما فاجأنا

القارىء بهذه المقدمة قبل أن نعرض عليه تفصيل القصة ، وقبل أن نحلل له فصولها وشخصياتها وقبل أن نستخلص منها ما نستخلص من النتائج وقد يرى القارىء فيها غير ما نرى ، وقد يستوقفنا محمداً ، ويوجه إلينا اتهاماً خطيراً مؤداه أننا نفرض على الشاعر موضوعاً بعينه ، ونحدد له الطريق . ونرسم له المعالم والمناهج . وأن ذلك ليس من حقنا ، ولا من حق أحد من قرائه ونقاده . فالشاعر حر في أن يتخذ لنفسه الطريق . وله الحق كل الحق في أن يعالج الشخصية الإنسانية التي أمامه بما يراه هو مناسباً لا بما نراه نحن .

هذا الاعتراض من القارىء قد يكون سليماً لا غبار عليه لو أننا ظفرنا من طريقة شوقى أو منهجه أو أسلوبه في الدراسة والاختيار بما يتفق القارىء . عندئذ يكون ما اختاره الكاتب من أسلوب أو طريقة ، وما حدده لنفسه من من زوايا شيئاً سليماً لا غبار عليه ما دامت هذه الحدود قد انتهت بالكاتب إلى العمل الفنى الذى يرضى عنه الجمهور ويتمتع به اقتناعاً علياً تدعمه القيم الفنية والمسرحية .

ولكن ذلك للأسف لم يحدث بالقياس إلى مجنون ليلي فذهن لم يظفر ، كما لم يظفر كثيرون ممن درسوا هذه المسرحية ، بالعمل الفنى المتكامل . ومن ثم فأنت ترى أن لنا ما يبرر احتجاجاً على المؤلف أو قل ما يبرر هذه المقدمة التى توقعنا فيها أشياء لم نرها فى المسرحية وكنا نتمنى أن نجد لها ، وعلى الأخص عندما نرى المؤلف قد اختار هذه الشخصية بذاتها وجمع لها من الأحداث هذا القدر دون سواه ، ووجهنا هذه الوجهة دون غيرها واختار لمأساته هذا العنوان دون غيره ألا وهو « مجنون ليلي » .

هذه كلها أسباب جعلتنا نسرع بالإفاضة عن التأثير النفسى الذى تركته فى نفوسنا هذه المسرحية عقب قراءتها مباشرة .

والآن وقبل أن نعرض عليك تحليلاً لفصول المسرحية ، ونسير بك فى ثناياها

خطوة خطوة ، يحدّث بنا أن نلمّ لإقامة سريعة بمصادر الأحداث التي جعلها شوقي أساساً لمسرحيته .

مصادر القصة وأحداثها :

روت المسرحية فيما روت من أحداث أن قيساً قد عشق ليلي صغيراً ، وأنها كانا يبدشان جارين ، وأنها رعايا إبل قومها معا وأنها تلاقيا وهما بعد طفلان يلعبان بالحصى ويخططان في الرمال .

وفي ذلك يقول صاحب الأغاني عن أبي عمرو الشيباني وأبي عبيدة :

وكان المجنون يهوى ليلي بنت مهدي بن سعد بن ربيعة بن الحريش بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة وتكنى أم مالك ، وهما حينئذ صبيان فعلق كل واحد منهما بصاحبه وهما يرعيان مواشي أهلها ، فلم يزل كذلك حتى كبرا فحجبت عنه . قال : ويدل على ذلك قوله :

تملقت ليلي وهي ذات ذوابة

ولم يبد للآتراب من ثديها حجم

صغيرين نرعى الهمم ياليت أننا

إلى اليرم لم تكبر ولم تكبر الهمم (١)

ولقد أشار شوقي في قوله على لسان ليلي :

وأبان عن بدء العلاقة بين قيس وليلي في أبياته المشهورة التي يتاجى فيها قيس صباه موجها خطابه إلى جبل التوباد . ذكرت هذه المأجاة أن العلاقة بين ليلي وقيس كانت علاقة قديمة منذ كانا طفلين ياسبان بالرمال وينيان الربوع بالحصى إذ يقول :

(١) الأغاني > ١ .

جبل التوباد حياك الحيا .: وسقى الله . صبانا ورعى
فيك ناغينا الهوى في مهده .: ورضعناه فكنت المرضعا
وحدونا الشمس في مفرها .: وبكرنا فسبقنا المطلعا
وعلى سفحك عشنا زمنا .: ورغينا غنم الأهل معا
هذه الربة كانت ملعبا .: لشباينا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أربعة .: واثلينا فحونا الأربعة
ثم يعتمد شوقي في تصوير اللقاء الأول بين ليلى وقيس في المشهد الثاني
من الفصل الأول من مسرحيته على قصة النار التي تروىها الأغاني فتقول عندما
سأل أحد الناس قيسا عن أعجب شيء أصابه في وجده بليلى فقال :

« فأتيتهم ليلة أطلب نارا . وأنا متلفع ببردى ، فأخرجت لى نارا في عطبه
فأعطيتنا ووقفنا نتحدث ، فلما احترقت العتبة خرقت من بردى خرقة وجعلت
النار فيها ، فكلمنا احترقت حرقت أخرى ، وأذكيت بها النار حتى لم يبق على من
البرد إلا ما وارى عورتى ، وما أعقل ما أصنع » (١)

وإذا انتقلنا إلى قصة الحج التي رواها شوقي عن قيس فسنرى أنها كذلك
قديمة ، فقد قال الحى لآبيه : « أحجج به إلى مكة ، وادع الله عز وجل له ، ومره
أن يتعلم بأستار الكعبة ، فيسأل الله أن يعافيه بما به ويغضها إليه ، فلعل الله
أن يخلصها من هذا البلاء ، فحجج به أبوه ، فلما صاروا بمنى سمع صائحا في الليل
يصيح : يا ليلى ، فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت وسقط من شيا عليه ، فلم
يزل كذلك حتى أصبح ثم أفاق حائل اللون ذاهلا ، فأنشأ يقول :

عرضت على قلبى العزاء فقال لى .: من الآن فإياس لا أعزك من صبر
إذا بان من تهوى ، وأصبح نائبا .: فلا شيء أجدى من حلولك في القبر

(١) المرجع السابق .

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى .: فهيج أطراب الفؤاد وما يدرى
دعا باسم ليلي غيرها فكأنها .: أطار بليلى طائرا كان فى صدرى
دعا باسم ليلي ضلل الله سعيه .: وليلى بأرض عنه نازحة قفسر
وواضح أن هذه القصة هى التى أوحى لشوقي بأبياته الغنائية المشهورة التى
يقول فيها :

ليلى ، مناد دعا ليلى فخف له .: نشوان فى جنبات الصدر عرييد
ليلى ، أنظري البيد هل مادت بأهلها .: وهل ترنم فى الزمار داود
ليلى ، نداء بليلى رن فى أذنى .: سحر لعمري له فى السبع ترديد
ليلى تردد فى سمعى وفى خلدى .: كما تردد فى الايك الاغارييد
هل المنادون أهلوها وأخواتها .: أم المنادون عشاق معاميد
إلى آخر هذه الابيات التى دفعها قيامة شوقي فخرجت تبحث هذا النغم الممتع
الذى تراه قد فاق شعر المجنون إحساسا وموسيقى .

ثم خذ بعد ذلك قصة المجنون مع عمر بن عبد الرحمن بن عوف عندما التقى
الآخر بقيس وهو فى حالة من الذهول والوجد ، يمشى عريان فى الصحراء
يلعب بالتراب . فيأمر ابن عوف بالقضاء ثوب على قيس ، ثم يسأل عن أمره
فيقصرون عليه قصته فتأخذه الشفقة به ، ويأخذ فى ملاطفته ومداعبته ثم يقترح
عليه أن ينطلق معه حتى يقدم على أهل ليلي فيخطبها عليه . ويذهب معه المجنون
كأصح أصحابه وقد راحت عنه نوبته وانتشع عنه ذهوله ، حدث أن بلغ ذلك
رهنط ليلي فتلقوه فى السلاح وقالوا له : د يا ابن مساحق ، لا والله لا يدخل
المجنون منازلنا أبدا أو يموت ، فقد أهدر لنا السلطان دمه ، فأقبل بهم وأدبر^(١) ،

(١) يريد أنه بذل الجهد فى اقناعهم أن يدخلوه معه وقلبهم على جميع الوجوه فلم يجدهم

فأبوا ، فلما رأى ذلك قال للمجنون : انصرف ، فقال له المجنون :
والله ما وفيت لى بالعهد ، قال له : انصراوك بعد أن آيسنى القوم من اجابتك
أصلح من سفك الدماء ، فقال المجنون :

أياويح من أمسى تخلص ^(١) عقله . فأصبح مذهوبا به كل مذهب
خليا من الخلاف إلا معذراً . يضحكنى من كان يهوى تجنبى
وشيبه بهذا الموقف الأخير ما ستراه فى بداية الفصل الثالث من مسرحية
شوقى عندما يواجه قيس وابن عوف بثورة من الحى ينقسم فيها القوم ويقوم
فيهم منازل خطيبا ليحاول التأثير على الجمهور واجتدابه إلى جانبه ويستقبل قيس
كل ذلك مذهولا كعادته فيقول :

أرى حى ليلى فى السلاح ولا أرى . . . سلاحا كهجر العاصمية ماضيا
دى اليوم مهدور الليل وأهلها . . . فداء لليلى مهدرات دمائيا
لى الله ! ماذا منك يا ليل طاف بى . . . وماذلك الساقى وماذا سقاينا
دعوتى وما عندى لليلى أقوله . . . لليلى وانستنى الذى عندها ليا
وهكذا نرى أن قصة إهدار دمه ، وثورة الحى عليه قد استفاد منها شوقى
فى اعطاء صررة الصراع المادى الذى يوشك أن يكون قتالا بالأيدي واشتباكا
بالسلاح بين حيين من أحياء البادية . ويحاول شوقى عن هذا الطريق كما سنرى
أن يترجم الصراع الذى نشأ فى نفس ليلى بين حبها لقيس وحرصها على التقاليد
إلى صراع مادى تشتبك فيه السيوف ويتقاتل القوم حتى يحقق ما يهدف إليه من
تجسيد الصراع .

وعلى أن شوقى لم يكتف بما أسفنا من أحداث قديمة لتكرن له بمثابة الواقع

(١) تخلص : ساب .

أتى يعتمد عليها في تكوين قصته ، ولكنه أيضاً لجأ إلى قصة زواج ليلي من ورد
يقول صاحب الأغاني :

« لما شعر أمر المجنون وليلي وتناشد الناس شعره فيها ، خطبها وبذل لها
خمسین ناقة حراء ، وخطبها ورد بن محمد العقيلي وبذل لها عشرا من الإبل
وراعيها ، فقال أهلها : نحن نخيروها بينكما ، فن اختارت تزوجته ، ودخلوا
إليها فقالوا : والله لئن تختارى وردا لنمثلن بك ، فقال المجنون :

ألا ياليل إن ملكك فينا .: خيارى فانظري لمن الخيار
ولا تستبدلى منى دنيا .: ولا برما إذ حب القنار (١)
يهيرون في الصغير إذا رآه .: وتعجزه ملهمات كبار
فشل تأيم منه نسكاح .: ومثل تمول منه افتقار (٢)

وروت الأخبار كذلك أن قيساً من زوج ليلي وهو جالس يصطلي في يوم
مات ، وقد أتى ابن عم له في حى المجنون الحاجة ، فتوقف عليه ثم أنشأ يقول :
بربك هل ضمنت إليك ليلي .: قميل الصبح أو قبلت فاهها
وهل رفت عليك قرون ليلي .: رفيف الاقحوانة في ندامها
وهكذا لو أنت. تبعت أخبار قيس أو مجنون بنى عامر في الأغاني فسترى أن
شوقى قد استقى من هذه الأخبار القدر الكافى الذى رأى أنه يكفيه لتصوير
الاحداث وإبراز الصراع الذى كان يهدف إلى إبرازه . ونحن لا نأخذ على شوقى
أنه اعتمد على ما قرأ من أخبار المجنون ، ولا نلومه على أن يقتبس ما يشاء من
الماضى . فللشاعر الحق أن يختار من أحداث التاريخ ما يشاء موضوعاً للمسرحياته
ذلك لأننا نقدر أنه مهما استمار من وقائع التاريخ وشخصه فإن البون سيظل

(١) البرم : اللثيم ، والفتار ربح اللحم المشوى

(٢) الأيم : المرأة التى تفقد زوجها .

شاسعا دائما بين الوثيقة التاريخية وبين الأثر الفني ، وأن موهبة الفنان هي في الارتفاع بالواقع إلى مستوى الفن عن طريق قدرة الشاعر الفنية التي تستطيع أن تضع كل هذه الأحداث في شبكة متكاملة متماسكة ، وأن تبحث فيها الحياة وتجعل من مضمونها مغزى عاما يعطيك مفهوم الشاعر للحياة ، وللشخص التي يرسم ويعيشها من الماضي متممصة هذا المفهوم ومشخصة لهذه المعاني الجديدة التي يريد بها الشاعر . فالأمير الدانمركي هاملت أمير قديم ولكنه في التاريخ شيء وعند شيكسبير شيء آخر . قد تكون القصة بأحداثها ووقائعها قديمة ولكن العبارة ليست في أحداث القصة بل بما ينفث فيها الشاعر أو القصاص من روح ، وبما يخلق فيها من شخص . ولقد عرفت من قبل أساطير اليونان القديمة كانت موضوعا لدراسة عشرات المؤلفين والشعراء عبر العصور والقرون . لم يعترض أحد على أن يشترك الشعراء في تناول أسطورة واحدة كأسطورة أوديب التي مر الحديث عنها ذلك أن الموضوع في الشعر لا يزن عند النقد الأدبي جناح بعوضة ، أما الذي يزن كل شيء عند الناقد الأدبي هو ما يراه على الأثر الفني من ملامح جديدة ، وما يستنبطه فيه من مشاعر ومفاهيم تختلف عن مفاهيم غيره باعتباره ذاتا منفردة لا يمكن أن تتشابه مع غيرها ولا أن تكون نسخة مكرره من ذات أخرى ، لأننا لسنا قوالب طوب .

ومن ثم فنحن عندما نحكم على نجاح شوقي أو فشله في مجنون ليلى فلن يكون حكمنا قائما على موضوع المسرحية وعلى ما اختارده من وقائع هذه المسرحية . بل على طريقة تناوله لوقائع مسرحيته ولشخص هذه المسرحية . وبعد فكيف عرض شوقي لهذه الوقائع التي اقتبسها من القديم ؟ وما هي خطوطه الجديدة التي يريدنا أن نقف عندها لتبين قسما هذا الكائن الأدبي أو قل هذا الأثر الفني :

عرض وتحليل :

يرتفع الستار في الفصل الأول فيظهر حى ليلي وخيام بنى عامر ، وأمام الخيام فتيات وقتيان من الحى يسمرون ثم تدخل ليلي ومعا ابن ذريح فتقدمه للسامرين من أبناء الحى . فيحتفى به الحاضرون ، ثم تنشأ مناقشة عن أخبار يثرب وكيف تختلف أخبار البادية وحياتها عن أخبار الحضر وحياتها ، ثم ينتقل الحديث إلى قيس ، ويظهر لك أن ابن ذريح مهم بأمير قيس فتبدى ليلي الحديث عناية وتعرض على ابن ذريح حقيقة مشكلتها فهي تحبه ولكنها لا تستطيع أن تزوج به لأنها بين أمرين كلاهما مر :

أنا بين اثنتين كاتهما النار .: فلا تلحنى ولكن أعنى
بين حرصى على قداسة عرضى .: واحتفاظى بمن أحب وضئى
صنت منذ الحداثة الحب جهدى .: وهو مستهتر الهوى لم يصنى
قد تغنى بأيلة الغيل ، ماذا .: كان بالغيل بين قيس وبينى
كل ما يبتنى سلام ورد .: بين عين من أرفاق وأذن
وتبسمت فى الطريق إليه .: ومضى شأنه وسرت لشأنى

ثم يأتى المشهد الثانى الذى يدور حول قصة النار ، وزيارة قيس لخيام ليلي ملتصقا للأسباب ، ومتخذاً من النار وسيلة وعذرا للقاء تحت جنح الليل . وفى هذا المشهد يظهر قيس وليلي يتناجيان ، ويضمي على قيس عندما يحترق كفه وهو غير آبه لما كان فيه من نجوى. ويقبل المهدي أبر ليلي فتزيد المشكلة وضوحا فى أذهان المشاهدين وذلك عندما يرون سلوك المهدي نحو قيس ، فهو مشفق عليه محب له ولشعره ولكنه مع ذلك يحذره من أن يعود إلى بيته أو يعاود التحدث فى شأن ليلي أو يردد ذلك فى شعر يرويه الناس فى البادية .

وهذا الفصل يعتبر تمهيدا ناجحا ، فقد قدم للمشكلة وحاول أن يعطى

شيئا من الأساس الذى سينبنى عليه الصراع ، كما استطاع أن يقدم لنا الشخصيات الرئيسية ، وقد سار فيه الحوار مع الحركة سيرا يجعل الجمهور يلبس الأئمة ويتعقبا فى اهتمام ، ولم يطل شوقى فى هذا التمهيد وإنما اختصر الطريق وكان مباشرا فى عرض المشكلة . وقد نجح شوقى فى استغلال قصة النار فى إبراز عواطف الحب المتأججة فى صدر قيس كما استطاع حواراه مع ليلى فى المناجاة أن يكون قويا ومناسبا للموقف ، وقادرا على إعطاء هذا الجو الذى نعرفه للحب العذرى العفيف فى البادية فى ذلك الزمن دون الإخلال بمقتضيات المسرح فهو حوار مباشر سريع قادر على الإيحاء بالشعر القريب من لغة الحياة .

ليلى

قيس

قيس

ليلى بمانى .: كل شيء إذن حضر

ليلى

جمعتنا فأحسننت .: ساعة تفضل العمر

قيس

أنجدين ؟

ليلى

ما فسؤا .: دى حديد ولا حجر
لك قلب فسله يا .: قيس ينبشك بالخبر
قد تحملت فى الهوى .: فرق ما يحمل البشر

قيس

لست ليللى درايا .: كيف أشكرو وأنفجر
أشرح الشوق كله .: أم من الشوق اختصر

ليلى

نبنى قيس ما الذى .: لك فى اليد من وطر ؟
لك فيها قصائد .: جاوزتها إلى الحضر
كل شيء لقيته .: صفت فى جيده الدرر
أترى قد سلوتنا .: وعشقت المها الآخر ؟

قيس

غرت ليلى من المها .: والمها منك لم تغر
حبب اليد أنها .: بك مصبوغة الصور
لست كالنميد لا ولا .: قمر اليد كالقمر
ليلى (وقد رأت النار تكاد تصل إلى كم قيس)

ويح عيني ما أرى

قيس ؟

قيس

ليلى

ليلى (مشفقة)

خذ الحذر !

قيس (غير آبه إلا لما كان فيه من نجوى)

رب فجر سأله .: هل تنفست فى السحر
ورياح حسبها .: جررت ذيلك العطر
وغزال جفونه .: سرقت عينك الحور

ليلي

اطرح النار يا فتى .: أنت غاد على خطر
لهب النار قيس في .: كك الأيمن انتشر
قيس (مستوراً بعد أن رمى النار من يده)

وذئساب أرق يا .: ليل من أهلك الغير
أنست بي ومرغت .: في يدي الثياب والظفر

ليلي

ويح قيس تحرفت .: راحتاه وما شعر
قيس

أنت أججت في الحشى .: لاصح الشوق فاستمر
ثم تخشين جمرة .: تأكل الجلد والشعر

(يترنح قيس في موقفه وتظهر عليه بوادر الإغماء)

فأنت ترى أن الحوار الذي جرى في المناجاة السابقة بين قيس وليلي
حارار حافظ على نظام الشعر العربي في أوزانه وقوافيه ، وإمكانه مع ذلك
استطاع أن يقترب من لغة الحياة اقتراباً يجعلك لا تحس بالوزن والقافية ، ولا
نظام القصيدة العربية . بل هو قادر على أن يجعلك تندمج وتنسى أنك تستمع
إلى شعر يخضع لقالب خاص ، وقد نشأ ذلك فيما نعتقد من قدرة الكاتب على
تمثيل الموقف في غير تكلف أو التواء ، كما استطاعت موسيقى شوقي أوقل براعة
شوقي في سيطرته على العنصر الموسيقي في الشعر وقدرته على استخدامه والتأثير

به ، استطاعت هذه البراعة أن تنسيك هي الأخرى أنك أمام شعر مرزون مقفى ، على أن نسيانك لهذا الشعر لم يفقده قيمته الفنية التى لا بد وأن تعمل عملها وأن تؤدى وظيفتها فى المسرحية الشعرية . فمفرد الشعر ، وإن اقترب من لغة الحياة لا يجوز له أن ينسى واجبه الأول الذى هو رفع الإحساس إلى مستوى الموسيقى ، لأنه عندئذ بمثابة العدسة المكبرة أو المركزة التى تعمل على بلورة الموقف وتركيزه عن طريق التصوير الشعرى من ناحية وعن طريق الموسيقى من ناحية أخرى . والشعر المسرحى الجيد هو الذى لا يشرك أثناء قراءته أو سماعه بهذين العنصرين ، وإنما ينساب إليك بتأثيرهما مع الموقف الدرامى انسياباً طبيعياً .

ولسنا نريد أن نزعّم بأن الحوار الشعرى عند شوقى فى هذه المسرحية كان كله بهذا المستوى ، فالحديث عن الحوار فى المسرحية الشعرية موضوع جدير بأن نفرّد له بحثاً مفصلاً وهو عند شوقى كذلك جدير بالدراسة والاهتمام ، ولسكننا مع اعترافنا بما فى حوار شوقى الشعرى من نقص ترجع أهم أسبابه إلى اعتماده على عنصر القصيدة فى التأثير أكثر من اعتماده على انسياب الشعر واندماجه مع المواقف الدرامية وانبثاق الأثر من كليهما معاً ، نقول مع اعترافنا بهذا العيب فإننا نريد أن نسجل هنا أن شوقى قد استطاع فى بعض مواقف مسرحيته أن ينجح فى التوفيق بين الحوار وبين المواقف التى يعبر عنها هذا الحوار . ونجاحه هذا ناشئ ، على رغم خبراته المسرحية المحدودة من إحساسه باللغة وبراعته فى السيطرة على العنصر الموسيقى فيها . وليس أدل على ذلك من أن جميع من حاولوا علاج مشكلة الحوار الشعرى فى المسرحية ، والذين ما يزالون يبحثون عن خير الأساليب وأصلحها للشعر المسرحى قد استفادوا من تجربة شوقى بل وسوف يستفيدون أشياء وننتقل إلى الفصل الثانى من المسرحية فنرى شوقى منذ البداية يلجأ إلى عنصر الغناء محاولاً أن يجد فيه وسيلة من وسائل التعبير التى قد تخفيه عن الإطالة

أوقد توفر عليه استطرادا هو في غنى عنه وعلى الأخص في المجال المسرحي الذي يحتاج إلى تركيز ، فظن أنه بهذه المقطوعات الغنائية التي يطالنا بها في بداية هذا الفصل ، ظن أنه قد يستطيع أن يعطينا عن طريق الرمز بالغناء ما يوفر عليه الإطالة في العرض ويقصر الطريق إلى المشكلة الرئيسية .

وهذه الوسيلة كان من الممكن قبولها لو لم تزدحم هذه الأناشيد ازدحاما يجعلنا ننسب إلى وجودها ، ونذكر بالشاعر وكأنه قد تكلف الاعتماد عليها ، وآثر التمهيد بالغناء لأنه أيسر عليه وأقرب منا لا من الحوار العادي .

فترى في النشيدين الأواوين جماعتين من الأبطال ، واحدة منها تمدح قيسا وتشيد بشعره ، والأخرى تذمه وتحقر مسلكه . يريد شوقي أن يوضح بذلك موقفين متناقضين العرب البادية ، أحدهما ناظم على قيس يطالب بإهدار دمه لأنه شهر بليلى وانتكح الحرمات بما أشاع من قصص عن ليلى في القلوات . والآخر يشيد بقيس وبليلى ، ويسمى الأول هزار الربوات ، والثانية أعف الفتيات .

ونحن نعرف السبب الذي دعا شوقي إلى هذه الوسيلة ، إنه يريد أن يعطيك رأى الجماعتين مثلا أو مجسدا على المسرح . وكان من الممكن قبول هذا لولا أن الكاتب لم يلبث إلا قليلا حتى فاجأنا بغناء ثالث ورابع تنشد هما قفلتان تسيران في الصحراء ، وتردد الأولى هذا الغناء الديني السياسي الذي ينشده الحادي في قافلة متجهة إلى يثرب ، وتتغنى بالحسين بن على ذاكرة فضله داعية له ولأنصاره . وتردد الأخرى نشيدا آخر يتغنى بحب ليلى ، ويذكر ما بينها وبين قيس ثم يرد اسم ليلى في النشيد فيصحو قيس من إغماءته على صوت هذا الحادي يغنى بليله . ثم يقابل ابن عوف ويسأله قيس أن يتوسط له لدى ليلى فيقبل ابن عوف .

وعندنا أن هذا الغناء الكثير في بداية هذا الفصل أقرب ما يكون إلى الحشو ، ونحن لا نرفض الغناء في المسرحية الشعرية ، وإنما نرفض ألا يكون متصلا اتصالا مباشرا بجوهر الحدث ، وألا يكون بهذا الزحام الذي رأيناه في مطلع هذا الفصل . وإذا أنت قد ثمت عن مغزى هذا الغناء ، فلن تجد له أى اتصال بالموضوع الأساسى اللهم إلا هذه الصلة الواهية في أنه استطاع أن يوقظ قيسا من إغماءته عندما سدد هذا الأخير اسم صاحبه تتغنى به هذه القافلة المسارة في الصحراء . وهذه النزعة الغنائية إن لم يكن لها المدلول الحى الأمين صرفت المؤلف عن الموضوع واضءفت من التطور المباشر نحو خط الفعل الرئيسى .

عل أننا يجب أن نذكر ، قبل أن نترك هذا الفصل إلى غيره ، أن شوقى قد وفق في نهايته توفيقه في نهاية الفصل الأول - وذلك بما أشاعه من عناصر الحركة والإثارة عقب مقابلة ابن عوف لقيس ، وما بعثته هذه المقابلة من مفاجأة سارة إلى نفس قيس ظهرت في عبارات مباشرة ونافذة ، وفي لغة سيطر فيها الموقف على الشعر والغناء .

لا تكشب ، وتعال يا قيس استرح . . مما تكابد في الهوى وتلاقى

قيس

هل أنت آس يا أمير جراحتى . . أم أنت من سحر الصبابة راقى ؟

ابن عوف

بل من رواتك قيس من زمن مضى . . لم أخل قيس عليك من إشفاق

قيس

قل للخليفة يا ابن عوف فى غد . . من ذا أباح له دم العشاق

هدرت حكومته دمي فتحرشت . . بدم على سيف الجفون مراق

أبن عوف

أرضيتني عند الخليفة شافعا

يا قيس ؟

لا والسراحد الخلاق

بل عند ليلى فامض فاشفع لي لدى . . . ليلى وناشد قلبها أشواق
جنها فذكرها اليهود وحفظها . . . واذكر لها عهدي وصف ميثاق
ليلى إذا هي أقبلت حقنت دى . . . كراما ، وفكت يا أمير وثاق

أبن عوف

الآن قيس اذهب فبدل حلة . . . وترد غير ثيابك الأخلاق
فالصبح تدخل حى ليلى قيس فى - . . . ركبي وبين بطاتى ورفاقى
قيس إلى زياد

أسمعت ما قال الأمير ؟ زياد ، طر . . . نحو الحمى بجناحى المشتاق
أذهب وسل أى أعز ملابى - . . . من كل شامى وكل عراقى
واذكر لها فضل الأمير ، ولم تزل . . . نعم الأمير فلاندا الأعناق
(يسير زياد نحو الحى بينما يتمسح قيس بأبن عوف كالطفل)

شكرا لخدمك يا أمير . . . ودمت مقصود الرحاب
عجل أمير

(ابن عوف ضاحكا) : بل انتظر . . . أنسيت يا قيس الثياب

قيس

من مبلغ أى الحزينة أن عقلى اليوم ثاب
ومن البشير إليك يا . . . ليلى بقيس فى الركاب
اليوم أملا بالحيا . . . ة ومرجبا بك يا شباب

ثم يأتي الفصل الثالث ، وهو فصل له أهميته لما يرى فيه من أحداث هامة تبرز المشكلة أمام المشاهدين وتعقدها ، ثم تحركها نحو المأساة ففيه من عناصر الإثارة الشيء الكثير ، فقد نجح في جذب اهتمام المشاهدين ، وفي تقديمهم بالآزمة الكبرى ، فعندما يصل ركب ابن عوف ومعه قيس إلى حى بنى عامر يوشك قيس أن يضى عليه ولكنه يتشجع ويسعى قوم إلى التهجيم على قيس ، غير أن المهدي أبا ليلي يتدخل ويصرف القوم عن قيس ، ثم يمتلئ المسرح بهذا الصراع المادى الذى يتمثل فى الخطباء الذين اعتلوا المنابر يريدون الحط من قدر قيس واستباحة دمه ، وينتهى هذا الصراع بأن يكشف منازل وهو غريم قيس فى حب ليلي عن خبيثة نفسه ، وعما يضمه نحو قيس من حقد وغيرة ، فيبارزه زياد خلف المسرح ، ثم يموت بعدها منازل. وينتهى هذا المشهد ليظهر مشهد آخر يحاول فيه ابن عوف أن يؤدى المهمة التى جاء من أجلها ، وأن يحقق لقيس ما وعده به من التوسط له لدى المهدي أو لدى ليلي . ويشرع ابن عوف فى مواجهة المهدي بالامر ، فيترك المهدي الامر لليلي فلا تفكر ليلي طويلا فى هذا الامر ، بل ترفض وتقبل الزواج من ورد الذى كان قد جاءها خاطبا . وينصرف قيس مخيبا قد اعتراه أو أوشك مس من جنون.

وينتهى الفصل بهذا الصراع النفسى السريع الذى تعانى به ليلي حين تندم على التسرع فى رفض قيس .

وعلى الرغم مما فى هذا الفصل من حركة دائبة ، وعلى الرغم مما أداه من إثارة لعواطف الجمهور فإن فى بعض نواحيه ضعفا ظاهرا ، فقد بالغ شوقي فى هذا الصراع المادى الذى يطالعك فى أول هذا المشهد ، والذى يتمثل فى خطب الخطباء من بنى عامر والذى ينتهى بقتل منازل قتلا يبدو مفتلا إذا قدرنا كيف قتل على هذه الصورة بين قومه وقبيلته دون أن تقام لذلك ضجة خطيرة بين الحى ، ودون

أن يشير المؤاف إلى ما يقنعنا بالضرورة التي انتهت حياة هذه الشخصية .

ولعلك تلاحظ كذلك أن شوقي قد اختصر في نهاية هذا الفصل الصراع النفسى الذى كان لابد أن تمنيه ليلي في مثل هذا الموقف، وذلك عندما عرض عليها البت في أمر زواجها من قيس . كنا نتوقع صراعا أعنف من الذى قدمه إلينا شوقي ، كنا ننتظر نفسا تتمزق بين عاطفتين جارفتين ، وكنا نحب أن نشهد آثارا حية لهذا الصراع ، آثارا مجسدة على المسرح . فقد كان مثل هذا الصراع في الحقيقة جوهريا لأنه الفاصل والموجه للأساة ، فلما نستطيع أن نفتنع بضرورة رفض ليلي لقيس إلا إذا كان هذا الرفض أمراً لا مفر منه ، وتحقيق ذلك لا يكون بأن تأخذ ليلي قرارها هكذا في لحظة عاطفة ، وإذا صح أنها اتخذت قرارها في لحظة عاطفة ، فما كان يجوز أن يكون أثر هذا القرار في نفسها سريعا هو الآخر وعاطفا ، كنا نتوقع أن تبرز لنا ليلي اتخاذها لهذا القرار في شكل صراع نفسى أعمق وأغزر وأكثر إيجاء وتعبرا من هذا الذى رأيناه ، وألا تكون الأحداث وحدها هي المعبرة عن هذا الصراع ، وإنما نريد أن يكون ما يعتلج في صدر هذه الشخصية الإنسانية التي تمعذب فعلا بازرا واضحا هو الآخر .

ثم يفاجئنا الفصل الرابع بمنظر من مناظر الجن في الصحراء يقابلهم قيس ، وهو هائم على وجهه ، ومن بين هؤلاء الجن الأموى شيطان قيس . فينشأ بين قيس وبين هؤلاء حديث ، ويحيط به الجن من كل جانب ، ثم يسأل قيس شيطانه عن ديار بنى ثقيف التي تسكنها ليلي فيهديه شيطانه إليها . ثم يلتقى قيس بليلى بعد أن يهتدى إلى مكانها ، وبعد أن يقابل وردا زوجها الذى يحسن استقبال قيس ويمهد لهذا اللقاء . وبعد لمحات من لقاء قيس بليلى نرى قيسا وهو يحاول القرار بليلى التي ترفض رغم حبها له ، فيثور قيس ويهجرها

وتعتقد الأمور من جديد ، ويشتد بأس ليلي وحزنها ، ويقوى صراعها النفسى
 ويشتد ثم تحدث المأساة من وراء الستار فتموت ليلي كمدا وحرمانا .
 ولقد كان أمام شوقى فى هذا الفصل مجال كبير اعرض الصراع النفسى
 وتحليله ، ولكنه يؤثر أن يمر على ذلك مروراً سريعاً غير آبه لما يمكن أن يحدثه
 مثل هذا الصراع من تأثير ، كما أنه استعان فى بداية هذا الفصل بمؤثرات
 أسطورية قديمة عندما عرض علينا مشهد الجن ، وعندما أصر على أن يجعل شيطان
 الشاعر مسألة مجسدة ، وللرمز بالأساطير مكان فى المسرحية الشعرية لو أنه أحسن
 استخدامه ، وجاء من أجل تحقيق غرض أساسى يمت للحدث الأصيل بقراءة
 وثيقة أكيدة . أضف إلى هذا أن الجن كما قلنا فى الفصل الأول من هذا
 الكتاب شخصيات مسرحية رديئة يصعب ظهورها على المسرح ، ويتلافى
 المخرجون المحدثون الآن إبرازها . كما أن القارئ كثيراً ما تسأل عن الصلة
 بين موضوع المأساة وبين هذا الحديث الذى أجراه المؤلف عن أسنة الجن عند
 ظهورهم ، وعن قصة سليمان . وكل هذه أشياء خارجية عن جوهر الحدث
 الأصيل ، ومن شأنها ، عندما تشغل بها ، أن تصرفنا عن جوهر المأساة ، وعن
 نواحي العمق الإنسانى فى صراع شخصياتها . وحيداً لو كان المؤلف قد أخلص
 لهذا الصراع الإنسانى ، وترك الاهتمام بالنواحي الأخرى .
 أما الفصل الخامس فإنه يبرز مصرع قيس ، ويرينا على أى وجهه سيتحقق
 مصير البطل المحتوم . فيفتح الستار فى هذا الفصل عن قبر ليلي على سفح جبل
 التوباد فى طريق عام ، ويرى بعض القوم يهيلون التراب على القبر ، ويرى المهدي
 وورد وبعض فتيان الحى ، وجميعهم باك حزين ، ويظهر منظر العزاء ، قوم
 منصرفون وقوم معزون ، ثم يقبل الغريص وابن سعيد وأمين وسعد ويشيرون فى
 حديثهم عن موت ليلي .. ويثنى الغريص نشيد الموت ، ثم يقبل قيس ويقابله

بشر فيعزيه هذا الأخير ، ويفاجأ قيس بالنبأ ، فيغمى عليه عند قبر ليلي ، ويبيكها ، ويرثي ليلي ثم يحتضر عند القبر ويموت .

وعندنا أن هذا الفصل أكثر الفصول ضعفاً ، وذلك لأسباب كثيرة وأهمها هذا الموت المفتعل الرمزي الذي انتهى إليه قيس ، الأمر الذي يضطر فيه مثل الشخصية أن يبذل جهوداً جبارة حتى يقتنع الجمهور أن موته قد جاء طبيعياً ومقبولاً ، والذي يضطر فيه مخرج الرواية أن يظهر لك قيساً ، حتى وقبل معرفته نبأ الموت موت ليلي ، يظهر لك قيساً شخصية محطمة منهارة لم يعد يربطها بالحياة غير خيط رفيع جداً حتى يتيسر لمشاهد المأساة أن يقتنع بموت قيس ، ولألا ، فإننا لو اعتمدنا على شوقي وحده لما أستطعنا أن نرضى ببساطة عن هذه النهاية المبتورة المفتعلة.

أضف إلى هذا أن شوقي قد اعتمد في هذا الفصل أكثر من أى فصل آخر على عنصرى الغناء والقصيدة الشعرية، وهى هنا مؤثرات تكاد تكون خارجية. فقد آثر أن يشيع جواً من الحزن ومن رهبة الموت في بداية هذا الفصل فلم يجد من وسيلة غير هذا النشيد الذى غناه الغريض ، وغير هذه القصائد الطويلة التى تحدث فيها الشاعر عن الموت وعن القبر . وهى قصائد قد تكون جيدة من الناحية الفنية ، وهى من غير شك ناجحة في قدرتها التعبيرية والغنائية . غير أن الاعتماد على مثل هذه المؤثرات وحدها مسألة تخرجنا عن جوهر الشئ وأصله، فللفن المسرحى طاقته وخامته وجوانبه التى يعنى بها أكثر من غيرها ، وأدواته التى هى أولى بالاستخدام من أدوات فنون القول الأخرى كالقصيدة أو الأغنية. على أن الشئ الذى يجب أن نذكره في نهاية هذا التحليل أن شوقي قد سجل تطوراً فنياً في هذه المسرحية إذا قيست بالمسرحية التى سبقتها وهى

مسرحية « مصرع كليوباترة » ويظهر ذلك التطور الفني في هذه المسرحية في بعض نواح ؛ منها تقسيمه الفصول ، وقدرته على إثارة الحركة ، واجتذاب الجمهور . على أننا مازلنا رغم هذا التطور الفني نعاني في هذه المسرحية من تجربة المؤلف المحدودة وعدم قدرته على عرض الأزمات والتطور معها نحو المأساة تطورا يحقق الحتمية والضرورة ويوقفنا موقف المقتنعين أمام نهاية لامفر منها ، كما نعاني كذلك من فتور شخصيات المسرحية وعدم توافر التعقيد الفني والعمق الإنساني اللذين نلشد هما دائما في شخصيات المآسي الشعرية الخالدة .

شخصيات المسرحية :

ويجربنا ذلك إلى الحديث عن شخصيات المسرحية وعن الأسباب التي جعلت بعض شخصيات هذه المسرحية تدسم بالضعف وتوصف بأنها لم تبلغ من نفس الكاتب التعقيد الفني والعمق الإنساني المذشود . السبب في اعتقادنا يرجع إلى أن شخصية كشخصية قيس قد أحاطها المؤلف بكثير من الحوادث التي أخرجت الشخصية إلى نطاق الضعف المسرحي وجعلتها تظهر غير منسجمة ، بل قد تبدو أحيانا حين القارئ شخصية مستحيلة وذلك لما يمتريها من شذوذ ولما يتورط فيه المؤلف من مبالغة عندما يغلو في تصوير هذه الشخصية فيخلع عليها هذه السمات الغريبة التي تجعل قيسا يظهر في صورة العاشق المتهاافت المنهار الذي يصيبه الأغماء بين لحظة وأخرى ، وعند أيسر الصدمات ، ونحن لا ننكر على بطل من الأبطال أن يكون شخصية ضعيفة النفس منهارة ولبكتنا نعتب على الكاتب أن يكون هذا الأنهار غير مدعم على أسس نفسية واجتماعية واضحة التأثير في الشخصية ، وألا يكون ذلك التدمير في الشخصية نتيجة حتمية لما وقعت تحت تأثيره من صدمات وألا يكون الصراع النفسي من

النضج والوضوح بحيث يؤدي إلى هذا الضعف الذي يريد الكاتب أن يعالجه . أما أن يجعل شوقي هذه العناصر الغريبة الشاذة وحدها محور الشخصية بطلّة المسرحية فهذا مالا نوافقه عليه .

وسبب آخر من الأسباب التي جعلت قيسا يخرج إلى هذا النطاق المسرحي المحدود أن شوقي قد اعتمد في تصوير نموذج البشري وإبراز ملامح هذا النموذج على الجانب السطحي ، أو قل الجانب الخارجي . فقد اهتم شوقي بناحية النبوغ الشعري في بطل مسرحيته ، وجعل النبوغ عنده يتركز في عبقرية الشعرية دون أن تتصل هذه العبقرية الشعرية بمأساة البطل ، فليس ثمة صراع واضح بين هذه العبقرية الشعرية وبين محتجع الشاعر أو حياته . وبمعنى آخر لم تكن عبقرية الشاعر الشعرية سببا في تعقيد أزمته وفي الوصول بالبطل إلى هذه النهاية المحتومة .

أما شخصية ليلى فكانت أقرب إلى السلامة والصحة من شخصية قيس ، فلم تكن ليلى كما جن قيس ، ولم تصب بإغماء عند كل صغيرة وكبيرة كما كان يصاب قيس ولم تشرد في البادية هذا التشريد ، وإنما اتخذ لها المؤلف موقفا معتدلا ببعض الشيء فهي عاشقة يقف أمام هواها عائق قوى من التقاليد التي تحرص عليها حرصا على حجبها ، ويظهر منها هذا الصراع في التردد بين عاطفتها ، فأحيانا تنسى تقاليد مجتمعتها ، وتخلص الهوى لقيس ، وأحيانا تنغمس في جو الأسرة والقبيلة ويتيقظ في نفسها شعور قوى بالحرص على التقاليد فيقال عنها أحيانا :

ليلى على دين قيس . . . فحيث مال تميل
وكل ما سر قيسا . . . فعند ليلى جميل

وتقول في مناسبة أخرى :

« ... إنه منى القلب أو منتهى شغله ،
« ولكن أترضى حجابي يزال وتمشى الظنون على سدله ،
« ويمشى أبى فيغض الجبين وينظر في الأرض من ذله ،
وتصحو أحياناً على الحقيقة المؤلمة ، حقيقة الصراع التي تعانيه ، ويعانيه
قيس معها فتقول :

كلانا قيس مذبوح .: قتييل الائب والائم
طعنان بسكين .: من العادة والوهم
وقد يبرز الصراع النفسى عندها في بعض اللحظات ، وتتنازعها عوامل
متضاربة عندما تصطدم عندها العاطفتان فتقول :
رباه ما ذا قلت ؟ ماذا كان من .: شأن الامير الايرحي وشاني ؟
في موقف كان ابن عوف محسنا .: فيه ، وكنت قليلة الاحسان
قالوا : أنظري ما تحكيين ، فليتنى .: أبصرت رشدى أو ملكت عنانى
ما زلت أهذى بالوساوس ساعة .: حتى قتلت اثنين بالمسديان
أما شخصية المهدي في الشخصية التي برز فيها عنصر التكامل واضحا ، فلم
تستبد بها صرامة البدو والتعصب لتقاليد قومه تعصباً يجرده من عاطفته الإنسانية
ومن إشفاقه الطبيعي لموقف ابنته ، فبينما تراه محافظاً على التقاليد مقدراً
لالتزاماته نحو مجتمعه تراه في الوقت ذاته مهجاً لابلته ولقيس مراعيها لما يقعان
تحت تأثيره من العذاب والائم ، ويتمنى لو كان بيده أن يحقق لابلته ما تصبو
إليه نفسها ، ويكره أن يورطها في أمر قد يعذبها أو يشق عليها :
أأظم ليلى ؟ معاذ الخنسان .: متى جار شيخ على طفله

كما أنه لم يستطع أن يخفى جبه لقيس وعطفه عليه على رغم ما قد يبدو من صرامته أحيانا فتراه في الفصل الأول متعاطفا معه ، يتلطف إليه ، يحب شعره ولكنه يخشى منه أن يחדش عرضه أو يطلخ سمعة ابنته فيقول له :

أبا المهدي عوفيت .: ويا بورك في عمرك

أراني شعرك الويل .: وما أروى سوى شعرك

كما لذ على الكره .: كلام الله للمشرك

ويقف من قيس موقفا كريما عندما يحاول بعض قومه أن يفتكوا به أو

يقتلوه فيقول :

لا — دم قيس لا تقر به .: يكفيه منا أننا نجيبه

ونصرف الأمير عما يطلبه

على أننا نعود فنقول إن تصوير شوقي لشخصيات مسرحيته كان كما قلنا ، وبصفة عامة تصويرا بسيطا لا يبلغ خد التعمق والتحليل والدراسة للمآزج بشرية تجعل لشخص مسرحيته نوعا من التميز الإنساني بمعنى أن تخفى كل شخصية وراءها كائنا من نوع خاص يمثل صورة لإنسان يحتفظ بيننا بإنسانية وتظل هذه الصورة حية بعلامتها مستقلة بفراديتها .

ومع ذلك فحسب شوقي بعد كل هذا النقد الذي أجملناه في هذه الصفحات أن مسرحيته هذه ما تزال حتى اليوم ، على رغم هذه الهنات تلقى نجاحا على المسرح ، وذلك لأن موضوعها إنساني متصل بتاريخ العرب ، وأن فيها لونا محببا إلى جمهورنا وأن في شعرها من الموسيقى والتعبير ما يعرض المستمع أو المشاهد عن العمق في التحليل ، والاتساع في تصوير الشخصيات ، والقدرة على السبك الدرامي اللازمة والأحداث .

ليلي والمجنون في الأدب الفارسي

قبل شوقي بعدة قرون عالج الأدب الفارسي موضوع ليلي والمجنون ، وقد طرقة أكثر من شاعر وكاتب وصار من القصص المشهورة والمتداولة في أدبهم وقد كان لشيوع هذه القصة في الأدب الفارسي ما جعل المجال مفتوحاً أمامها للانتقال إلى الأدبين التركي والأردني .

وستعرض هنا لأشهر عمل أدبي في الأدب الفارسي . ونحاول تلخيصه وتحليله ومقارنته بالنص العربي القديم .

قصة ليلي والمجنون لنظامي الكنجوي^(١)

اخترنا منظومة نظامي الكنجوي لشهرتها وتكاملها ولالتزامها بالأصول العربية للقصة ، وقد نظمها نظامي عام ٥٨٤ هـ بعد أن صدر له أمر من حاكم شروان المسمى « أخستان بن منوهر » وقد استطاع الشاعر أن يقدم عمله للحاكم بعد أربعة أشهر من صدور الأمر له . وقد اشتملت المنظومة على أربعة آلاف وخمسمائة بيت من الشعر .

ولم تكن هذه هي المنظومة الوحيدة التي نظمها الكنجوي فله مجموعة من القصص التي يصفونها بأنها رومانسية الطابع ، كما نظم خمس منظومات عرفت باسم « بنج كنج » ومعناها الكنوز الخمسة ، اشتملت على ما يقرب من عشرين ألف بيت من الشعر ، ومن بين هذه المنظومات الخمس هذه المنظومة التي ندرسها الآن وهي منظومة « ليلي والمجنون » .

تبدأ المنظومة بمقدمة طويلة في التوحيد ومدح الرسول ﷺ ، ثم يتحدث الشاعر بعد ذلك عن سبب نظمه للقصة ، كما تشتمل المقدمة على النصح

(١) رجعتنا في هذه المنظومة إلى كتاب « الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية » للدكتور محمد غنيمي هلال . وإلى ما جاء بشأن هذه القصة للأستاذ الدكتور عبد النعيم حنين في كتابه : « نظامي الكنجوي شاعر الفضيلة » وكذلك إلى كتاب : « دراسات في الأدب المقارن » للدكتور بديع محمد جمعة .

والموعظة لابن الشاعر محمد ودعا فيها إلى التعفف وتجنب التزلف والاقتراب من الملوك وتعلمهم . ودعا إلى شغل الفراغ بقراءة الشعر التي هي أجدى الوسائل في شغل فراغ الإنسان . وهكذا سايرت المنظومة هذه المقدمة ما اعتاد شعراء إيران أن يقدموا بها أعمالهم .

أحداث القصة كما وردت بالمنظومة :

ثم تحكى المنظومة قصة ليلى والمجنون فتروي أنه كان هناك ملك عظيم من بني عامر اشتهر بين العرب بكرمه الوفي ، واستقباله للناس يستضيفهم ويكرم وفادتهم . وكان هذا الملك عقيماً لا ولد له فسأل ربه أن يهبه غلاماً يخلفه ويحمل اسمه من بعده ، فاستجاب له ربه ووهبه « قيساً » فأحتفى به أبوه وهياً له من أسباب الرعاية والعناية ما جعله ينعم بطفولة سعيدة .

وحين بلغ الطفل سن العاشرة أرسله أبوه إلى مكتب من مكاتب التعليم حيث كانت عادة الأسر الكريمة في ذلك الوقت أن ترسل أبناءها إلى أحد المكاتب يتلقون مبادئ التعليم . وهناك التقى قيس بأترابه من أبناء وبنات هذه الأسر ، وكانت من بين رفيقاته في الدراسة ليلى التي تعرف بها قيس ونشأت بينه وبينها علاقة زمالة ومودة توطدت مع الأيام ، ثم ارتقت هذه العلاقة حتى انتهت إلى مرتبة العشق الذي تمكن من قلبي الفتى والفتاة حتى صارا لا يملكان له دفعاً . وكلما نما هذا الحب ازدادا به فرحاً وتعلقاً . ولم يكن هذا الحب ليخفى على أقران الصبي والصبية ، فقد لفت نظر رفقاتهما في المكتب وشاع بين الجميع ، وأصبح حديث الرفاق جميعاً . ومع الأيام أخذت الألسن تتناقل قصة العاشقين فلم يعد حديث الرفاق وحدهم ، بل صار حديث الناس في كل مكان ، وكلما زاد الحديث وتكاثر ازداد قيس تعلقاً بليلاه ، وزاده هذا التعلق إمعاناً في الوجد . ثم أخذ كل ذلك شيئاً فشيئاً يؤثر في تصرفاته واتزان عقله وبعض سلوكه ، وظهرت عليه مخايل غير عادية

جعلت رفاقه بلقبونه بالمجنون .

ولم يكن يسيئه هذا من رفاقه بل كان يسعده أن يلقب بالمجنون ، يتهيج بهذا اللقب ويزيده استغراقاً في توليه بليلي ، وفي تصرفاته الشاذة .

شعر أهل ليلي بحرج شديد بعد أن كثرت الشائعات وترددت في كل مكان ، وصارت حديث الغادي والرائح ، فلم يعد ثمة أحد إلا ويتحدث عن حب ليلي للمجنون ، وشدة تعلق قيس بها . ووجد أهلها تجنباً للقليل والقال وإثارة للراحة - أن يمنعوا ليلي من الذهاب إلى المكتب والاتصال بقيس أو تقابله . فربما أثمر بعدهما في إخماد نار الحب ، أو لعل ذلك يعينهما على نسيان ما يعتلج في صدريهما من اللوعة .

فكانت الفرقة بين الحبيبين هي الطامة الكبرى ، فما كاد قيس يعلم بانقطاع ليلي عنه حتى جنّ جنونه ، وصار لا يهدأ له بال ولا يقر له قرار ، وترك المدينة وأخذ يجول في الوديان والقفار ، يتلوى من وجع الفراق وآلام الغربة الروحية التي كان يعاني منها معاناة حادة ، ثم أخذت تفيض عنده في أشعار مليئة بمشاعر الأسى والحزن وتفيض بالجوى واللوعة ، وتنساب رقيقة عذبة شديدة التأثير . وتصدر عن روح هائمة شفافه أوشكت أن تخرج عن إطارها الإنساني المثقل إلى كيان آخر أخف وزناً وأكثر نورانية وإشراقاً يقول لها في إحدى اشعاره :

« يا شمع أسرار الروح ، رفقا بفراشة روجي حتى لا تحرق بنارك ، أنت الدواء لدائي ، والمرهم لجرحي ، قد إصابتنا العين ففرقتنا . »

ويقول :

« يا ربّ بعزة ربوبتك ، وجلال ألوهيتك ، اجعلني أبلغ أقصى درجات العشق حتى يبقى حبي بعد فنائي .. امنحني النور من عين العشق ، ولا تحرمني منه ابداً ، ولو أنني سكرت من شراب العشق . إلا أنني أدعوك أن تجعلني أكثر عشقاً من هذا ما دمت حياً . . . إنهم يقولون خلّص نفسك من

العشق وأبعد عن قلبك حب ليلي ، فيارب هبني - في كل لحظة - ميلاً أعظم إلى ليلي ، وخذ ما بقي من عمري ، وزده من عمرها . »

وهكذا بدأ الحب يهبط إلى أعماق الروح ويتغلغل في الكيان ويصبح جزءاً من حياة قيس بل هو حياته وأمله وأقصى ما يصبو إليه ، وصار مفعماً بإشراق روحية عذبة ترى في الحبيب ذاتاً عليها يقدمها بروحه وعمره .

ومع شدة الوله وعذاب الفراق حاول أبوه أن يخطب إليه ليلي لعله يتوب من رشده ، ويعود إلى صوابه ، ووافق الأهل على ذلك ، وتوجه والد قيس إلى ديار ليلي ومعه جماعة من أهله ، وطلبوا يد ليلي إلى قيس ، ولكن والدها لم يستطع أن يجيبهم الى طلبهم قائلاً :

« إنه يظهر الجنون فلا يليق بنا أن نصاهر مجنوناً »^(١)

ثم قال لوالد قيس :

« أنت تعرف كيف يتبع العرب العيوب ، فماذا يقولون لو أنني أقدمت على هذا الأمر ؟ من الأفضل أن تدع الحديث عن هذا الموضوع ، ولا تحاول التحدث فيه بعد الآن . »^(٢)

ولما لم يجد والد قيس فائدة اتجه إلى ولده وأخذ يرجوه أن ينصرف عن عشقه الذي لا جدوى فيه إلا العذاب وسوء السمعة وإرهاق البدن والروح ولكن قيساً كان لا يسمع إلا ما يدعوه إليه قلبه ، وكان العشق قد ذهب بعقله فلم يأبه بكلام والده وسأل ربه أن يزيده تعلقاً بليلى وعشقاً لها .

وحاول الأب أن يلجأ إلى حيلة أخرى ، وهي أن يخرج مع ابنه إلى الحج ، لعل تلك المرحلة وما فيها من طواف حول الكعبة ينسيه ما هو فيه من عذاب ، ويسأله أبوه أن يتعلق بأستار الكعبة . وأن يطلب لنفسه الخلاص ،

(١) ، (٢) دراسات في الأدب المقارن للدكتور بديع محمد جمعة ص ٢٦ ، ٢٦٣

فما كان منه إلا أن طلب من ربه أن يبلغ به أقصى درجات العشق حتى يبقى حبه بعد فنائه ، وسأل الله ألا يحرمه من هذا الحب أبداً .

ولما فشلت جميع الحيل لم يجد أهل ليلي من سبيل إلا أن يرفعوا الأمر إلى الحاكم يشكون من تغني قيس الذي لا ينقطع بليلي وجمالها وإصراره على التردد على حياها ، فأمر الوالي بإهدار دمه . . وعندما علم والد قيس بإهدار دم ولده تملكه الجزع والضجر ، وأخذ يبحث عن ولده من كل مكان حتى التقى به وحاول أن يشفيه مرة أخرى عما هوفيه فقال له قيس رافضاً :

« ما دام الأمر قد خرج عن نطاق اختيارنا ، فإن تغيير الحال ليس من شأننا » ثم يفصح عن ذلك أكثر فيقول :

« ماذا أفعل ، ومالي في أمري اختيار ، إنني رهين القدر الذي تضل معه كل الحيل ، لو خيّر القمر لم يرم عن أوج كما له ، إنكم تلوموني في البكاء ، وهو شأن المبكين ، إنني أخاف أن أضحك ، فأحترق بضحكتي ، كما يحترق السحاب بضحكات البرق . إن العاشق لا يهرب السيف ، إذ لا ينال السيف من رأسه وإن نال منه فسعادة الآخرة . »^(١)

أما ليلي فقد ظلت هي الأخرى - برغم كل هذه المحاولات - حقيظة على العهد ، تصبر على وجع ، وتتلطف إلى لقاء حبيبها ، وتسعى ما واتتها الفرصة لرؤيته وتتبع أخباره ، وكانت تخرج أحياناً لتفتش عنه وترقى إلى أعلى الهضاب أملاً في أن تراه من بعيد .

وكان المحبان يستعينان على البعد والحصار المضروب حولهما بالتراسل سراً ، يستعين قيس بأحد أصدقائه ممن يستطيعون دخول الحي فيحمله رسالة إلى ليلي ، وكذلك كانت ليلي تستعين بإحدى الإماء المحيطات بها لكي تحملها رسالة إلى قيس ، وكانت الرسائل المتبادلة بين العاشقين تكتب

(١) المرجع السابق .

بالشعر ، فقد كانت ليلي تنظم الشعر قبل قيس غير أن شعر ليلي لم يبق فيه الكثير ، في حين كانت أشعار قيس كالنار المشتعلة تتوقد حباً ، ترددها الأحياء ويتناشدونها .

وفي تلك الأثناء يقع شاب اسمه « ابن سلام » في حب ليلي فبينما هي في بستانها تنتزه اذا بشاب من بني أسد من ذوي الجاه والفضل تقع عينه على ليلي فيعجب بها ويرسل من طلب يدها من أبيها فيسرع الأب بالقبول ، ولكنه يرجو الشاب أن يتمهل قليلاً حتى تبرأ ليلي من سقم أصابها .

عندئذ يلتقي قيس بأحد وجهاء العرب وأصحاب السطوة والسلطان اسمه نوفل فيطلعه على قصته فيعده نوفل بالمساعدة والسعي من أجل لم الشمل بينه وبين ليلي .

جهز نوفل نفسه لهذا الأمر وأرسل رسولاً من قبله إلى والد ليلي ، وحذرهم بأن الحرب واقعة بينهم وبينه إذا لم يوافقوا على زواج ليلي من قيس . ورفض أهل ليلي هذا التهديد وقامت الحرب بين نوفل وقوم ليلي ، وسخنت الحرب واشتدت بين الطرفين ، واستعان نوفل بجيش كبير استطاع به أن يهزم أهل ليلي ، وأن يوقع والد ليلي في الأمر ، ومع هذا ظل والد ليلي رافضاً زواج ابنته من قيس . ولكنه أخذ يتضرع وهو في سجنه لنوفل أن يفك قيده ويطلق سراحه . وأخيراً قبل نوفل تضرع والد ليلي واعتذر لقيس .

ولكن قيس الذي لم تهدأ ثأثرته لم يشأ إلا أن يتوجه إلى الصحراء يهيم على وجهه ويواصل الانتقال بين وهادها ونجوعها يتخبط من الشوق ، ويناجي كل شيء يراه ويبشه أشجانه .

أما ليلي فقد أرغمها أبوها وأهلها على الزفاف إلى ابن سلام ، وخضعت وأذعنت ، لا حباً في الزوج ، ولكن خضوعاً للتقاليد الصارمة المفروضة . ويتشابه الموقف هنا بالموقف في رواية شوقي فيتعذر على ليلي إرضاء زوجها وتمكينه من حقوقه ، وكلما حاول الزوج استرضاءها تصده ليلي

معلنة أنها أقسمت ألا ينال منها ما يريد حتى ولو أراق دمها بسيفه .

أما والد قيس فقد ألح عليه المرض الذي كان قد أصابه من شدة حزنه
وكمده على ولده ، فوافته المنية بعد أن ذوى عوده وأسلم الروح .

وبقي قيس في الفلوات لا يغادرها ، ولكنه مرَّ ذات يوم بديار ليلي فوجد
ورقة قد كتب عليها اسمه واسم ليلي فإذا به يمحو بظفره اسم ليلي من الورقة
ويبقى على اسمه وحده ، وعندما سأله لماذا فعلت هذا ؟ فيجيب : لقد صرنا
قلباً واحداً ، فيكفينا اسم واحد .

وكان لقيس خال اسمه : « سليم العامري » أراد يوماً أن يتفقد حال قيس
وهو شريد في الفلوات فشق عليه ما رآه من حال قيس حين وجده بين الوحوش
قد اسود وجهه من لفحات الشمس ممزق الثياب شبه عار منها ، فأحضر له
خاله الشواء وبعض الطعام فأبأها وألقى بها طعاماً للوحوش .

وفي تلك الأثناء كانت ليلي قد برَّحَ بها الشوق فطلبت من أحد الشيوخ
ان يرتب لها في الخفاء لقاء مع قيس ، ونجح الشيخ في ترتيب اللقاء ، وهنا
تصف المنظومة اللقاء في صورة رائعة حين يأتي قيس محاطاً بصفيين من
الوحوش يحرسانه ، ودخل كأنه الملك إلى مكان اللقاء في مزرعة نخيل وارفة
الظلال كثيرة الإثمار تكاد تمس رؤوس نخيلها السماء كما يقولون ، وعلى
الأرض بساط من السندس . ويجلس قيس في انتظار قدوم عشيقته وتعلم ليلي
بقدوم قيس فيسرع إلى المكان وتجلس إلى عشيقها وأخذتا يتناجيان . وكان
مما قاله قيس لعشيته :

« انت الربيع ، والمجنون ييكي في إثرك بكاء السحب على رياحين
الربيع ، ويهيم البلبل من هدى الورد كما يهيم المجنون أسي حين ينأى بعيداً
عنك ، إن عيني أكثر ثملاً من نرجس هذه العيون ، كما أنني أتلوى وجداً
كذوائب شعرك : وأقطف تفاح ذقنك ، وأجني رمان صدرك . . وأجعل ورد
خدك بنفسجياً بقبلاتي . »

ومرّ اللقاء كأنه لحظات ، وعاد قيس الى الفيافي يذرعها طولاً وعرضاً ،
وهناك التقى قيس بفتى اسمه (سلام) ، كان هو الآخر عاشقاً أخذ يبحث عن
قيس حتى وجده وأخذ يستمع إلى اشعار قيس ويسجلها ، ثم حاول نصحه
بالابتعاد عن ليلي والتمسك بالعقل فأجابه قيس بقوله : « لا تظن أنني ثمل ،
وأني صريع الهوى ، بل أنني سيد مملكة العشق ، لقد تجردت من أسباب
المادة وربقة الشهوات ، وتخلصت من أوشاب النفس ، ورددت سوق الهوى
كاسدة ، فالعشق الطاهر خلاصة الوجود ، والعشق نار أنا لها عود ، فإذا
وجدت الطريق لصحبتي فأقصر لسانك عن الطعن في أمري ، ولا يليق أن
تصوب سهام ملامتك لإنسان ، على غير علم بالمرمى » .

وهنا ترتفع لغة قيس لغة العشق العادية وتسمو إلى لغة أخرى تلتقي فيها
روح العاشق بالروح الأعلى ، ويتجرد فيها العشق من ربة الشهوات ،
وتتخلص النفس من أدرانها ، وتصفو بعد أن تتطهر على نار العشق فتصهر
وتتحول إلى نور . وهكذا يتحول العشق إلى صوفية رائعة ، وهذا هو جوهر
الخيطة المتصل على طول المنظومة والذي يميز روحها العامة ويحول مضمونها
من العشق العفيف إلى صوفية خالصة .

وبعد فترة لم تطل ، مات زوج ليلي قبل أن ينال منها ما يريد ، وظلت
ليلى ينال منها الوجد ، ويزيد عليها الكمد ، ويشد بكائها على قيس ،
وتبقى أسيرة حزنها ووجدتها وخصوصاً بعد أن أصبحت ليلي بعد موت
زوجها ، وكانت عادة العرب أن تحتجب الزوجة فترة عامين في دارها لا
تبرحها بعد موت زوجها - فكان احتجابها سبباً في مرضها الذي أخذ يشتد
عليها وحين انتهت المنية نادى أمها وحملتُها رسالة إلى قيس بأنها أخلصت في
حبه إليه وقدمت روحها قرباناً للعشق .

ويعلم قيس بموت ليلي فيهرع إلى قبرها ويظل منحنياً عليه يبكيها ويبذل
القبر بدموعه ، وبقي كذلك حتى تخلص من أسر الجسد فصعدت روحه

مندفعة صوب معشوقته حيث يلتقيان في عالم الصفاء والبقاء بعيداً عن هذا العالم : عالم الهوان والفناء .

وقد رأهما زياد صاحب قيس بعد موتها في منامه ، فرأى « روضة مزدانة تشرق بها جوانب العالم ، وتكثر بها الأشجار الباسقة . . . ووسط هذه الروضة ملكان قد استويا على سرير منصوب على حافة ماء ، ومفروش بديباج كديباج الجنة جمالاً . وقد ارتدى الملكان من رأسيهما حتى الأقدام لباساً من نور . وعلى أكفهما كتوس الخمر وأمامهما الربيع »^(١) .

وجوه المقارنة بين الموضوعين العربي والفارسي :

لا نظن أن المقارنة تكون علمية أو مجدية إذا أجريناها بين مجنون ليلي لشوقي وبين منظومة نظامي الكنجوي . وذلك لأننا في هذه الحالة ؛ نكون قد عقدنا المقارنة بين فنين أديين مختلفين : بين مسرحية ومنظومة ، وكلاهما يختلف عن الآخر طاقة وخامة وتعبيراً ، فلكل منهما إطاره الفني ، ومجاله التعبيري الذي يختلف عن الآخر . هذا بالإضافة إلى أن قضية التأثير أو التأثير غير مؤكدة هنا بين شوقي ونظامي ، وليس لدينا أخبار ثابتة على أن شوقي قد تأثر بالنظامي ، وشواهد الحال تقول إن ثمة اتجاهين مختلفين فينما يحافظ شوقي على الموضوع القديم كما هو تقريباً ، وي طرح من خلاله قضية الغزل العذرى بكل تقاليده القديمة وينشأ عنده الصراع بين قوتين إحداها عاطفة الحب الخارقة التي لا قدرة لأحد العاشقين على كبح جماحها أو التغلب عليها ، والثانية هي قوة التقاليد وسلطانها العارم ، وهي قوة لها هي الأخرى طغيانها وتحكمها وكان لا بد لإحدى القوتين أن تهزم الأخرى ليقع ضحيتها الإنسان فتكون المأساة .

(١) المرجع السابق ، وقد اعتمدنا في سرد هذه القصة على ما جاء في كتاب الاستاذ الدكتور محمد غنيمي هلال : « الحياة العاطفية بين العذرية والعاطفة » .

هكذا كان الموقف عند شوقي ، أما عند نظامي فإن خط الفعل المتصل داخل المنظومة يأخذ طريقاً أخرى، فنظامي وإن كان يطرح علينا قضية الصراع بين التقاليد وعاطفة الحب، إلا أن ذلك هو الخيط الأساسي الذي يفرض نفسه ويغطي على كل شيء سواه . فثمة رؤية أخرى عامة وشاملة وتضفي على العمل موقفاً كلياً ، ذلك هو تحول الحب العذري البدوي بين فتى وفتاة الحي إلى حب صوفي من النوع الذي تتوحد فيه الروحان والجسدان وتتجرد النفس من غاياتها الدنيا وشهواتها المادية ، وتصفو وتشرق وتصبح في النهاية نموذجاً روحياً خالصاً يرمز للحب الإلهي الذي هو أرقى وأسمى أنواع الحب حيث ينقل الشاعر إلينا عبر جسد القصيدة سمو الروح العذبة الرقيقة في حنينها إلى المطلق .

هذان التناولان يؤكدان أن القضية قدخلت من عامل التأثير والتأثر الذي هو شرط للمقارنة بين أدبين في لغتين مختلفتين . لذلك يصبح من الأدق أن تكون المقارنة بين موضوع عولج في أدبين مختلفين : موضوع ليلي والمجنون في الأدبين العربي والفارسي .

وقد سبق أن عرضنا لتفاصيل الموضوع العربي كما روته كتب الأخبار ، ورددته الروايات القديمة ، وذلك قبل أن نعرض لتحليل مسرحية شوقي . ويبقى الآن أن نطرح على القارئ ما يتصف به التناول الفارسي عند نظامي ، وما تأثر به أو أضافه للموضوع القديم من إضافات .

ويمكننا أن نلخص أبرز ما يتصف به النص الفارسي من سمات ، وما يكون بينه وبين الأصل العربي من فروق في النقط الآتية :-

أولاً : صياغة القصة في منظومة شعرية طويلة تتألف من أربعة آلاف وخمسمائة بيت من الشعر ، وتتناول أحداث قصة متكاملة ، وتطور هذه الأحداث إلى نهايتها متعقبة كل حدث إلى جزئياته ، وجامعة لهذا كله في شبكة تامة الخيوط ، ومنحدرة بها إلى نهاية مقنعة ، ثم التركيز على بناء شخصيات محددة الملامح تتبع نموها وتطورها ، وتقف عند عناصر التكوين

والإحياء فيها . مثل هذه الصياغة على هذا النحو الفريد وفي صورة القصة الشعرية المتكاملة أمر لا وجود له في أدبنا العربي . أنه شيء يذكركنا بسير الأبطال الشعبية التي ظهرت في قصص مثل قصص ابن زيد الهلالي أو الظاهر بيبرس أو عنترة أو غيرهم ، ومع ذلك فما يزال الفرق كبيراً بين منظومة نظامي وبين هذه الأعمال .

تلك هي السمة الأولى وهي سمة تتصل بطبيعة العمل الفني المقدم في إطاره الموضوع الذي نناقشه ، وعلى الرغم من أنها سمة فنية فإن تأثيرها في عرض القصة واستيعابها لعناصرها المختلفة على هذا النحو تشكل في ذاتها تميزاً واضحاً عن الاطار العربي للقصة . فالأول مرة نتحول من التاريخ إلى الاطار الفني الأدبي .

ثانياً : ومن السمات الأخرى المتصلة بالشكل استعانة نظامي بشخصيات لا وجود لها في الأصل العربي : من هذه الشخصيات شخصية سليم العامري خال قيس ، وكذلك شخصية ابن سلام البغدادي صديق قيس ، ثم ما تبع خلق هاتين الشخصيتين من أحداث جديدة لا وجود لها في الأصل العربي . وعلى الرغم من محافظة نظامي على الأحداث العربية ، وعلى جو الحياة البدوية ومظاهرها والتزامه بالخطوط الأساسية للقصة القديمة فإنه قد تجاوز بعض هذه الأحداث وأضاف إليها .

من هذه الأحداث ما ذكره من أن قيساً كان ابن ملك يعيش عيشة الترف والبذخ في قصور بني عامر ، وأن والده كان عقيماً لا ولد له ، وأن الله استجاب لدعائه فزرقه بالولد وريثاً لعرشه ودياره . ومن الأحداث التي أضيفت كذلك أن هذا الولد كان سبباً في موت أبيه حزناً وكيداً ، بعد أن اعيتته الحيل في إصلاح ابنه الذي قدم روحه قرباناً للعشق وإثارةً للجنون .

ثالثاً : إذا تركنا الشكل الفني وما يتصل به من مسائل إلى المضامين والمحتوى الداخلي الذي يطرحه العمل الفني نجد أنفسنا أمام الاختلاف

الجوهري الذي يميز النص الفارسي ألا وهو انتقال الموضوع من العذرية إلى الصوفية . فقضية الحب العذري وما يتصل به من صراع بين العاطفة والتقاليد هي القضية الرئيسة في الموضوع العربي ، أما هنا في الموضوع الفارسي فإن خيط الفعل المتصل والذي يفرض نفسه ، ويسري متشراً بين أجزاء العمل الفني ومتغلغلاً في ثناياه فهو الحب الصوفي وتلك الروح العذبة المتفانية والتي تهب نفسها بغير حدود ، وباستمتاع روحي كبير من أجل الحب في ذاته بغض النظر عن أية غاية مادية أو نفعية أو حسية . بل هو عشق صوفي خالص فلم يكن قيس يرى في ليلاه مجرد زوجة ليظفر بها ، بل كان يرى فيها نموذجاً أو مثلاً تتجسد منه معاني الحب الكلية المجردة عن الرغبة الجسدية والمتعالية عن ذلك إلى آفاق أكثر رحابة وأبعد عمقاً .

وربما ظهر هذا الحب في مراحل الأولى حباً مدفوعاً بنوازع ذاتية لكنه لم يلبث بعد قليل أن تغير ، وأصبح سعياً إلى الحب في ذاته ، كما تمثلت ليلي للمجنون هدفاً وغاية يسعى إليه لينال راحة النفس وطمأنينتها ، وتتم السعادة المفتقدة أو الضائعة . فتحوّلت حاجة النفس من المادة إلى الروح ومن الجسد إلى آفاق نورانية تضيء النفس ، وتسعد القلب ، ذلك أن الحب قد غمر قلبه كله فصار حباً لله وللناس وللوجود . إن العشق الصوفي ينتهي إلى صورة صادرة من قلب يتجه نحو الله ، ولكنه في نفس الوقت يعيش معنا في الأرض . ويجد العاشقون في كلمات قيس ويلي حياتهم وعواطفهم .

وهكذا يمكننا أن نفسر التصاق قيس بالطبيعة وإثاره لها طول الوقت ، وتعاطفه مع الحيوان ، وتعاطف الحيوان معه ، وهجرته للمدن والناس واستثنائه بكل مظاهر الطبيعة وتفاينه فيها أو استغراقه في تأملها وحبها . إن هذا التوحد مع الطبيعة يخفي وراءه حقيقة هامة ، وهي أن عاطفة الحب التي يشعر بها قيس إنما تتسرب إلينا خفية حين يتصل بالطبيعة اتصالاً مباشراً ، فإن المتعة التي يحسها إنسان ما أثناء عبوره خلال غابة لم يشهدها من قبل ، وإن الشوة التي تتملك قلبه عند وقوفه منفرداً فوق قمة جبل ، ثم هذا الدعاء

الغامض الذي يشتمل على الإنسان وهو يسترسل في حنين إلى شخص يحبه ، كل هذا هو الذي يجعلنا نفهم موقف قيس حين تحول من العذرية إلى الصوفية ، وكيف استطاع بهذه الصوفية أن يخلق فينا هذه العاطفة الخفية الحلوة التي تدفئ القلب وتتجه نحو الله . يقول في مناجاته حين تعلق بأستار الكعبة داعياً الله أن يبقى عليه ما هو فيه من وجد وحب : « يا رب بعزة ربوبيتك ، وجلال ألوهيتك ، اجعلني أبلغ أقصى درجات العشق حتى يبقى حبي بعد فنائي . . . امنحني النور عن عين العشق ، ولا تحرمني منه أبداً ، ومع أنني سكرت من شراب العشق ، فإنني أدعوك أن تجعلني أكثر عشقاً مما أنا فيه ما دمت حياً » .

هذا الذي وصل إليه قيس هو ذاته الذي تجسد في ليلى في موقفها وعشقها وثباتها على هذا العشق وإصرارها على التضحية من أجله والفناء فيه .

وهكذا يصبح موقف قيس وصاحبه ليلى مجسداً لمعنى واحد ، وناشراً للمغزى العام الذي تهدف إليه المنظومة . كما يشير عذابهما وتحملهما العناء والشقاء ، وصبرهما على المكاره ، وما لقياً في طريقهما من الصعاب والعقاب يشير كل ذلك إلى الصوفية ويؤكد معناها ، فكل حب يسير في طريق الصوفية محفوف بالمخاطر ، وجميع طرقه صعبة عسيرة على من يجتازها . من أجل هذا كان العناء والشقاء دافعين للمزيد من هذا الحب ، وكلما زاد العناء كلما سما الحب وشفّت طبيعته وارتفع صاحبه درجات في سلم الارتقاء الروحي . وإذا انتقلنا إلى تعبير « الجنون » ، وكلمة « مجنون » نراها في الأصل العربي تعني الخروج عن المعقول وتشير إلى التصرف الشاذ غير المألوف والخروج على النظام المتعارف عليه . بينما نراها في الأصل الفارسي قد تحولت إلى معنى آخر ، فأصبحت ترمز لمعنى صوفي روحي مؤداه : الخروج من سلطان العقل وقواعده وأصوله إلى سلطان القلب ، حيث يبقى الإنسان متحرراً من سلطان العقل وخاضعاً لمشيئة القلب وسلطانه .

ومما يؤكد هذا الاتحاد بين قلبي العاشقين ، ما أشار إليه الشاعر النظامي عندما روى أن قيساً كان قد عثر على ورقة سطر عليها اسم قيس وليلى فمحا اسم ليلي وأبقى على اسمه وحده ، ثم قال لمن سألوه : لماذا فعلت هذا ؟ قال : لقد اتحدنا ، فصرنا قلباً واحداً . لذا يكفيننا اسم واحد ، فمن الأفضل أن يرمز لنا باسم واحد .

وهذا معناه أن الاثنين صاراً كائناً واحداً خاضعاً لمشئة القلب وسلطانة ، وصيرورة الكل في واحد هي من المقولات والمعاني الصوفية المعروفة .

ومن سمات الصوفية كذلك تلك الصورة الأخيرة والتي تجسد الحلم الذي رآه زياد لكل من ليلي والمجنون وهما ينعمان معاً في روضة من رياض الجنة يصل فيها كل منهما الآخر ، وقد وقف دونهما شيخ يتعهدهما بالرعاية والعناية . إن هذه الصورة الأخيرة لا شك ترمز إلى أن العاشقين قد نالا مرادهما وحققا وصالهما في الآخرة وهو أمل يراود كل صوفي .

وثمة موقف صوفي آخر لزم قيس نفسه به ، ألا وهو تجنب أكل اللحم والتزام الزهد والتقشف والاعتماد على العشب في طعامه ، وقد ظهر ذلك عندما جاءه خاله بطعام وشواء ، فرفض قيس وأبى إلا أن يطعم الأعشاب الجافة ، وألقى بالشواء واللحم إلى الوحوش من حوله وهكذا يرفض الاستمتاع بما لذ من طعام وشراب مؤثراً عليه الزهادة والقناعة بالقليل من العشب الجاف مفضلاً إياه على طعام الملوك ، وهذا هو سلوك الزاهدين .

تلك بعض لمحات من السمات الصوفية أوجزناها إيجازاً ، وأهمها كما هو واضح تلك النزعة الصوفية التي غلبت على العمل الفني كله وطبعته بطابع روحي يختلف اختلافاً جوهرياً عن الرواية العربية للموقف ، والتي تركزت على إبراز عاطفة الحب العذري بين العاشقين وما نشأ عنها من صراع حين اصطدمت بالتقاليد العربية القديمة .

نقد المسرحية^(١)

لأتى لا أخشى على شباب هذا الجيل من شيء. قدر ما أخشى عليه من هذه الموجة الخطيرة التي تكاد أن تحتاج عقول المعاصرين من شباب هذا الجيل ، تلك الموجة التي انحدرت إلينا عبر البحار من بلاد الغرب ، والتي تختلف في جوهرها عن موجات أخرى من الفكر أتيح لها أن تمر على بلادنا من قبل فاستطاعت بثرائها وعمقها وارتباطها بالحضارة الإنسانية أن تترك أثرا خلاقا في نفوس المفكرين والمثقفين من بلادنا ، وأن تساعد على تحقيق رسالة الاديب في الحياة. وما تتطلبه هذه الرسالة من إيمان وتضحية ، ومن صلابة ، وتعينهم على مواجهة تحديات الحياة في عزم وتصميم .

أما الآن ، فإننا نخاف من تلك الموجة التي ينساب تيارها أحيانا فيغمر عقول الشباب تاركا أثره الهدام في كل مظاهر الفكر والسلوك . لقد اجتاحت أوروبا المعاصرة موجة من الانحلال حين بدأت تعاني من أزمة فكرية ونفسية تختلف في حقيقتها وجوهرها عن الازمات التي مرت بالحضارة الأوروبية في أزمانها السابقة . فإذا بنا نرى الشباب في أوروبا اليوم لا يكاد يؤمن بقيمة أو معنى أو هدف حتى لنكاد نرى كل فرد من المثقفين يعيش في عالم مغلق تسبده به وبنفسه عوامل اليأس والانهايار والمزمنة ، وشمور بالقلق المبهم المقيم حتى ليكاد هذه الشعور أن يصبح طابعا يميزا لمرض شائع ، وكان طبيعيا أن يصاحب هذا الشعور إحساس بعبث الحياة وانعدام الدافع والمسوغ لبذل الجهد والطموح في عالم قد يباغته الدمار في أى لحظة .

(١) مقدمة كتاب (فى المسرح الناصر) للأستاذ نبيل فرج .

نعم . قد يساغته الدمار في أى لحظة ، فليس من شك في أن بعض أسباب هذه الازمة يرجع إلى طبيعة العصر نفسه ، وما مرت به أوروبا من تجارب ، وما عانت من أحداث ، وما خاضت من حروب ، وما حدث لمجتمعاتها من تطور نتيجة للتحويل الصناعى وسيطرة المادة ، وسيادة التفكير العقلى ، والمبالغة في تأليه العلم وتقديسه ، بل وتسخيريه في إشعال الحروب ، وخلق جو من التوتر والتنافس المحموم في سباق للتسلح الذرى وغير الذرى .

أقول ليس هناك شئ أخطر ولا أفظع من أن تمتد مرجة هذا اليأس النقيم إلى شبابنا العربى في وقت لاتزال مشكلاتنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية بحاجة إلى أقصى الجهود وأخلص الجهود إلى العمل المؤمن الذى يرسى مبادئ الخير والمساواة والعدل ، الذى لا يدخر جهدا ولا وسعا في سبيل البحث عن كافة حاجات الأمة العربية فيليبيا كاملة بجمه وعمله وعقيدته النابعة عن إيمانه العميق برسالة وطنه ومجتمعه في مرحلة هو أحوج ما يكون فيها إلى جهد كل يد وكل عقل وكل قلب .

من أجل ذلك نتمنى أن يتحول كل إنسان في عالمنا العربى ، عاملا أو فلاحا أو تاجرا أو مثقفا إلى إنسان تشع المسؤولية والواجب من سلوكه ووجدانه ومشاعره . يخطو في عمله بدافع من إيمانه الراسخ بحاجات أمته ، لا يلتبس من وراء ذلك منصبا أو جاها أو مشوبة أو زلفى إلى إنسان ، وإنما هو الباعث الإنسانى والوطنى المدفوع بالحب والخير المجردين من النفاق والرياء والوصولية أو الانتهازية .

ولقد فرحت حين التقيت بنيل فرج على هذا الروح المتوثب المتحمس أبدا ، وعلى تلك الشخصية التى تأبى أن تنهزم أمام تيارات عاتية من التحديات كثيرا ما تماقت أمامها الضحايا بجندلة لا ترى من ينتشلها أو يأخذ بيدها . وقليل

من استطاع أن يشق طريقه وسط هذا الزحام والخطام من الجثث بقلب ثابت وصبر عنيد . نعم للأسف قليلون استطاعوا في عصرنا هذا أن يدركوا حقيقة وجودهم وحقيقتهم واجبههم بالقياس إلى الحياة أولا وإلى المجتمع الذى يعيشون فيه ثانيا . قليلون من كانوا قادرين على رؤية الأشياء والحقائق ، وقليلون من كانت وسيلتهم إلى هذا الإدراك كامنة فى أعماقهم ولا تستطيع أى قوة خارجة عن نفوسهم أن تمنحهم ما يمنحه هذا الشعور النابض فى صدورهم .

ومن كان هذا شأنه فلن يرى الشر أبدا شيئا مسيئرا أو مستبدا بالحياة ، فند متى استطاع الشر أن يسلب من الحياة جوهرها وحقيقتها ؟ إن الخير دائما يتأثر الشر ويتبعه . والحياة دائما غلبة لأنها تتدفق كياه النهر الذى لا يمكن أن تعرقه الشواطىء والسدود ، والنهر يعضى برغم هذه الشواطىء وتلك السدود إلى الامام دائما ، بل لعل ما يعترضه من سدود هو الذى يمنحه القوة والحركة والدفع .

وإذا كانت عن الحياة فشلا يعوق الحياة لما أمكن للإنسان أن يقف على قدميه فحين نرى الطفل الذى يجبو يتعثر فى خطواته ، ويقع المرة بعد الأخرى لا نحاول أن نحصى عليه كبواته ، وإنما نحصى عليه ما يحققه من نجاح . فالطفل يكبو ويكبو ومع ذلك فهو سعيد كل السعادة بمحاولاته من أجل الوقوف والصمود والحركة ، وفى أعماقه سرور يتدفق لما يشعر به من صمود أمام عمل قد يبدو له صعبا أو مستحيلا ، والطفل لا يفكر فى كبواته تلك بقدر ما يفكر فى القوة التى تحفظ عليه توازنه . ولعل أكثر الأشياء شبيها تلك الكبوات التى تعترض محاولات الطفل للنهوض ما نلاقه كل يوم من انتكاسات وانهمزات أو ما نصادفه من صعاب أو عقاب . إن مثل هذا لا ينبغى أن يغمر قلوبنا باليأس والكمد ، بل على النقيض من ذلك ينبغى أن يكون لنا

حافزا على استجماع القوة واستكمال النقص . ومن ثم فإن يأسنا بانعدام المعنى والهدف من الحياة ، وتعاستنا المصاحبة لهذا الإحساس ليست إلا وهما يطفئ الروح ويعنق مسالك التفكير ويسقط الكثيرين من الضحايا في الطريق ، بينما الحياة أمامنا تريد أن تأخذ بأيدينا ، والآمال تغرينا ونحن نقتبها ويجب أن نقتبها لأنها هي عقيدتنا في الحياة ، هي وميض الحق فيها وحدها سعادتنا وأمتنا وسلامنا .

ولست أبالغ إذا قلت إن نبيل فرج من هؤلاء الصفوة من الشباب الذين لم يشاءوا لأنفسهم أن يكونوا ضحايا لهذه التفاهة التي توشك أن تسيطر على العقول فاستطاع بقوة إيمانه وبوضوح الرؤية عنده أن يحمر رجله بعزم حتى يخرج من دائرة اللاوعي والغيوبة إلى عالم الواقع الحى النابض الذى يخوضه عالمنا العربى اليوم وإلى المشكلات التي تالغ على جماهيرنا فجعل منها طريقه إلى النضال .

وطريق النضال بالكلمة ليس سهلا ولا هينا ، فالكتابة رياضة أشق من تسلق الجبال ، هذا فوق ما تفرضه مسئولية الكلمة من أعباء ، وما تتطلبه من عزم وجهد حتى تصل إلى القراء في وقت اختلطت فيه الكلمة النابعة من الفكر الملتزم بتيارات أخرى من الأفكار المتضاربة حتى كادت هذه التيارات أن تضعف من سيل الالتزام أو تعوقه عن الانطلاق .

وواجب صحافتنا اليوم بصحفا اليومية ، ودورياتها الشهرية والأسبوعية أن تفسح المجال لكل كاتب استطاع أن ينفذ عن كتفه القشور التافهة التي ترسبها حوادث الحياة اليومية . وتتفجر من نفسه الطبيعة الإنسانية الحقبة بكل ما بها من خصوبة وبراء وإبداع ، فنحن بحاجة اليوم إلى ذلك المذهب الذى يمن

فى الكشف عن الجوانب الخيرة من الطبيعة البشرية ، وبرز الدور الهام الذى تقوم به الشعوب فى خلق التاريخ وتطوير العلاقات الاجتماعية ، ولا يمحصر نفسه فى التألفه العابر من الامور أو المبتذل من القيم .

ولذا كانت صحفنا ومجلاتنا وكتبنا بحاجة اليوم إلى هذا الصنف من الكتاب فإن مسرحنا العربى المعاصر أشد فنونا الادبية حاجة إلى تبني هذه الرسالة الهادفة . ذلك لما للمسرح بحكم طبيعته من قدرة خاصة على الالتحام بالجمهور وعلى تجسيد الفكر وتحريكه ، وعلى الإيحاء به عن طريق عرض صورية نابضة من الحياة تتحرك شخصها أمامنا وتتفاعل .

ولذا كان على كتاب الطليعة فى عصرنا الحاضر أن يتناولوا الاحداث القائمة فى مجتمعنا ، وأن يتتبعوا الواقع اليومى القاسى الذى لم يمح تماما من حياتنا حتى الآن ، هذا الواقع الذى يجب أن نتبعه حتى مصادره الاولى وأن نبث جذوره من أذهان الناس وأرواحهم ، ومن بعض دروب حياتنا الضيقة العفنة . إذا كان على كتاب الطليعة أن يتبعوا هذا كله فإن على كتاب المسرح أن يكونوا أكثر من غيرهم مبادأة ومبادرة فى تدعيم هذا الواقع القاسى إلى مصادره واجشائه من جذوره ، وانزاعه من قلوب الناس وعقولهم ، والإيحاء إليهم عن طريق الفن الاصيل بأن العربى على رغم ما يحيط به اليوم من عوامل الهدم ما يزال قفى القلب والعقل والجسد بحيث يستطيع أن يقهر هذه العوامل ويزيلها من حياته . فى حياتنا اليوم إلى جانب هذا التيار الهابط ينمو ساطعا نمط من الإنسان يلهمنا التطلع إلى الامام ، إلى بعثنا الجديد ، إلى اليوم الذى تحتوينا فيه جميعا حياة يسودها الوئام والسلام .

ولذا كانت هذه هى بعض ما تهدف إليه رسالة المسرح الفكرية فإن الفكر وحده لا يستطيع أن يبلغ مراده إلا إذا توافرت له أسباب الفن وعناصره فى

عمل مسرحى قادر على النهوض برسالة الفن جنباً إلى جنب مع رسالة المجتمع .
وعبء هذه الرسالة المزدوجة بحاجة إلى أن تتضافر له الجهود من تثقيف
وتعليم ، وقراءة ومشاهدة ، وتدريب وتجريب حتى تقوى لدينا وتتأصل ملكة
هذا الفن ، وحتى يترتب لدى المثقفين عندنا ذوق مسرحى ناضج . فلا بد للكاتب
المسرحى من جمهور يشاهده ويتذوقه ، ولا بد للكاتب المسرحى من ناقد
يقومه ويوجهه .

وإذ كنا نحتاج فى عصرنا الحاضر إلى الكاتب المسرحى القادر على إرساء
أصول هذا الفن حتى يأخذ جمهورنا بالاعتراف به ، والنظر نظرة جادة تساعد
على ربطه بترائما الأدبى ، فلننا كذلك بحاجة إلى الناقد المسرحى الذى يحتاج إلى
أن يزود نفسه بكافة الوسائل التى تستطيع أن تخلق منه أداة صالحة فى تدعيم
أصول رسالة المسرح الفنية والاجتماعية ، وانتشالها ، بما قد يشوبها من سطحية
وابتذال . وطبيعى أن هذا كله يحتاج من يندب نفسه لهذا العمل الخطير أن يكون
على وعى تام بمهمته ووظيفته فى نقد العمل المسرحى .

وكلنا يعلم أن العمل المسرحى عمل مركب ، وأن الكاتب المسرحى حين يؤلف
مسرحيته لا يؤلفها للقراءة وحدها ، وإنما يؤلفها للمشاهدة أيضا ، ومعنى ذلك
أن العمل المسرحى لا يتم بمجرد تأليفه ، وإنما يتم فى الواقع والحقيقة بعد إخراجه
وظهوره على خشبة المسرح ، ومشاهدته من الجماهير .

ومن هنا تبنى عملية النقد التى لا تلتصق بدراسة النص المكتوب وقراءته
واستيعاب ما فيه من قيم فنية واجتماعية وتحليلها ودراستها ، بل نضيف إلى ذلك
نقد الإخراج والعرض المسرحى بعد تمام أدائه على خشبة المسرح . وإذن فالنقد
المسرحى بحاجة إلى إمام بالكاتب واتجاهاته الفنية والفكرية ، ودراسة العصر
الذى كُتبت فيه المسرحية وما يسود هذا العصر من قيم وتيارات أدبية ، وما

يكون بين هذه التيارات من علاقات بالنواحي السياسية والاجتماعية والثقافية. على أن الناقد لا يستطيع أن يستوفى نظريته للنص المقروء من هذا الجانب وحده ، فليده غير هذا أشياء ، لديه ما قد يكون من علاقة بين حياة الكاتب وثقافته ونشأته وبين ما يحتويه النص المكتوب ، ولديه أيضا ما عساه أن يكون من علاقة بين هذا النص وبين غيره من أعمال المؤلف كلها . فقد يكون من العسير علينا أحيانا أن نفسر النص تفسيراً مستقلاً عن أعمال الكاتب الأخرى . فن الكتاب من يتحول عن اتجاهه ، ومنهم من يواصل اتجاهها واحداً أو موضوعاً واحداً في سلسلة من المسرحيات ، كما أن لدارس النص المسرحي أن يتمتع بكافة المؤثرات التي أثرت في الكاتب سواء أكانت هذه المؤثرات من صنع جيله أم من صنع الأجيال السابقة ، وهل هو فيها مستوح الفكرة من غيره أو مقتبسها من التاريخ القريب أو البعيد أو خاضع فيها لتأثير فلسفة أو مذهب معينين أو متأثر فيها بأستاذ يؤثره ،

وهكذا نرى أن الرجوع إلى العصر والوقوف على حياة الكاتب ، والإلمام بكل ما كتب ، والدراية بكل المظان التي قد رجع إليها أو تأثر بها عامل من العوامل الهامة وخطوة أولى في نقد التأليف أو النص المكتوب تعقبها خطوات أخرى تنصب على التكوين الدراسي للمسرحية وطريقة بنائها الفني ، والعناصر التي اعتمدت عليها والتي آلت إليها نجاح العمل الفني أو فشله . وأكثر ما يحتاجه الناقد في هذه الناحية هو تدبج حوار المسرحية ولقبتها بعين لا ترى ظاهراً شيئاً وحده ، وإنما ترى ما استخفى وراء الكلمات وما ارتبطت به من دلالات متقصية كل العناصر الإيحائية المستخدمة على طول المسرحية والتي يحاول المؤلف عادة أن يبرز من خلالها موقفاً ، أو يشير قضية ، أو يشير إلى فكرة أو فلسفة ما . ومن هنا وجب على الناقد أن يكون من الفطنة والدراية بالأعمال المسرحية بحيث لا تفوته لفظة

أو طريقة أو إشارة أو خلجة إلا ويعرف مصدرها ومدلولها ومهمتها في العمل المسرحي الذي أمامه . على نحو ما فعل الناقد توماس دى كونسى Thomas De Quincy (١٨٥٩ - ١٨٨٥) في مقاله « الطرق على الباب الخارجى فى مأساة ماكبث » « On Kinocking at the Gate in Macbeth » .

فقد شغل الناقد نفسه سنين طويلة بموضوع الطرق على الباب الخارجى الذى يسمعه المشاهد عقب ارتكاب ماكبث لجريمته مباشرة، فبعد أن ينتهى ماكبث من قتل دنكن تسمع أصوات طرق عنيفة على الباب الخارجى للقصر .

كان هذا الطرق يهت إلى نفس الناقد إحساسا غامضا ، ظل وقتا طويلا يشعر بالحيرة لإزائه ولا يجد له تفسيرا فى نفسه ، وكل ما كان يحسه هو أن هذا الطرق كان يعكس عنده شعورا خاصا بالرعب يزيد من إدراكه بعمق الجريمة ويضاعف من انفعاله بها . ولكن لماذا هذا الإحساس ؟ وما علاقته بارتكاب الجريمة ؟

كل هذا لم يكن واضحا فى ذهن الناقد ، فلم يكن لديه التفسير المنطقى أو الفنى الذى يوضح له الإحساس أو يبرره لديه . وظل على هذا الحال فترة طويلة من الزمن إلى أن هيات له الندوات والمناقشات التى كانت تعقد حول هذه المسائل أن يفتن إلى التفسير الذى ارتاح إليه آخر الأمر ، والذى ضمنه مقاله الذى أشرنا إليه آنفا .

فقد أدرك الناقد أن الطرق على الباب قد أضاف إلى الجريمة عمقا جديدا ، فليس الرعب الذى يحس به النظارة عقب قتل دانكن هو ذلك الرعب الناشئ عن إثارة غريزة البقاء عند الإنسان ، وليس الألم الذى يغمر المشاهد فى تلك اللحظة هو الألم النابع من غيخته على الحياة ، وإشفاقه على الإنسان حين يقتل أمامنا هكذا ببساطة كما تقتل البعوضة ، أو يداس عليه بالأقدام كما تداس النملة . ليس هو الأمر الذى أراد شيكسبير أن يتركه فى نفوسنا ، ولكن الموقف مرتبط بمكان أبعد من هذا . فالجريمة استطاعت ، للحظة ما ، أن تجعلنا ننقل من عالم الحياة

العادية إلى عالم آخر منفصل إلى حد كبير ، عن المألوف والعادي ، إنها لحظة خرج فيها ماكبت وزوجته عن طبيعتها العادية إلى طبيعة سيطر فيها الشر عليها سيطرة كاملة ، وكان الشيطان فيهما هو الذى يعمل ، ويعمل وحده . ومن هنا استطاع شيكسبير أن يجعلنا نحس في لحظة القتل أننا دخلنا عالما مغلقا ومنفصلا عن العالم العادي الذى نعيشه ، وجعل كل مشاعرنا تنحصر في هذا العالم الذى انفصل تماما وقطع عن تيار الحياة العادية .

على أن هذه الحياة التى عشناها في هذه اللحظة ، والتي تعد انفصالا تاما عن تيار الحياة العادية لم تستمر طويلا ، فإذ إن ينتهى ماكبت من قتل دانكن حتى يسمع الطرق على الباب الخارجى ، ويسمع بقوة ، ومعنى هذا أن العالم الذى انفصلنا عنه بارتكاب الجريمة قد بدأ يدب دبيبه من جديد . هذه العودة من عالم الجريمة إلى عالم الواقع هو الذى حمل كل هذه المشاعر التى أحس بها الناقد والذى ضاعف من إحساسه بالجريمة ، وأضاف إليها أبعادا أخرى . وجعلها تبدو أكثر تركيزا وعمقا . ولكن لماذا كانت عودتنا إلى الحياة العادية هو الذى زادنا إحساسنا بعمق الجريمة وفظاعتها؟ الموقف تماما أشبه ما يكون بما يحدث لنا عندما نرى أحد أصدقائنا أو أحبابنا يقع أماننا فاقد النطق بلا حراك على أثر إغماء أو غيبوبة ، فإننا عند ذلك نظل مذهولين مشدوهين معلقين كل مشاعرنا على الرجل ، بل ومنفصلين عن كل شيء حولنا ، حتى إذا بدأ هذا الرجل يتحرك حركة أو يشفق شهقة ، أو يشير لإشارة تنبئ بعودة الحياة العادية إليه ، عند ذلك يزداد إحساسنا بفضاعة ما كان ، بل إننا في تلك اللحظة بالذات لحظة عودة الحياة إلى هذا الرجل ، نكون أكثر تأثرا بالموقف من أى وقت آخر ، حتى ليكاد بعضنا من فرط التأثر بالموقف أن يذرف دمعة .

كذلك الحال بالقياس إلى جريمة ماكبت ، ففي أثناء الجريمة كنا في عالم من

الظلام الدامس : حتى إذا تمت بدأ هذا العالم المظلم ينقشع ، فإذا سمعت الطرقات على الباب كانت إيدانا بأن رد الفعل قد بدأ ، وأن الشيطان الذى أتم فعلته أخذ يتلاشى ويختفى كما يختفى الشبح ، وبدأ نبض الحياة يسمع وأخذت ضرباته تتتابع من جديد . وهنا يصل انفعال المشاهد بالحدث إلى ذروته . وعند ذلك يصبح الطرق على الباب وسيلة حية من وسائل التأثير وعنصرا أساسيا يعتمد عليه فى تحليل الجريمة وفهمها .

هذا المثال الذى اقتبسناه من توماس دى كوينسى قادر على أن يضع بين أيدينا حقيقة هامة : وهى أن كل عمل من أعمال الفن العظيمة هو فى الواقع أشبه بالشمس والبحر والنجوم والأزهار ، كالندى والمطر والعواصف والرياح ، ينبغى حين يدرس أن نخضع لدراسته كل إمكاناتنا العقلية والحسية ، مع إيماننا بأن ليس فى كل ظاهرة من هذه الظواهر شىء يمكن أن يكون تافها أو ضئيلا أو غير جدير بالنظر والدراسة . فلنأكلها أمعنا النظر وتعمقنا فى الكشف عن الخبايا كلها استطعنا أن نظفر بالمزيد من المعرفة بخصائص الشىء الذى ندرسه ومقوماته ؛ بينما العين المهملة كثيرا ماتحجب عنا حقيقة الشىء وتحول بيننا وبين إدراكه إدراكا صحيحا .

وهذا المنهج الذى يقف بنا عند كل طريقة وكل لفظة فى النص المسرحى لايعنى اهتماما بالجزئيات دون الكليات ، وإنما يعنى أن العمل المسرحى كل متكامل وإن أى زفرة يرفرها الممثل أو أى حركة يأتيناها لها دلالتها التى قد لا تظهر واضحة إذا أنت نظرت إليها وحدها - وإنما يكون لها الأثر والدلالة إذا أنت ضمنتها إلى غيرها من الإشارات والتعبيرات حيث تقودك هذه الجزئيات فى النهاية إلى فهم كل متكامل عن الأثر الفنى كله .

من أجل هذا وجب على ناقد المسرحية المكتوبة أن يتتبع كذلك الصور

والمجازات ، ففي كل مسرحية لغتها المجازية التي تحتاج منك أن تتبعها لتجمع من خيوطها قسيمات العمل الفني وروحه ومغزاه . ولقد علمنا شيكسبير أن القراءة السطحية العابرة لا تغني عن فهم المعنى الكلى الذى يريده الشاعر ، وعلمنا صوفوكليس من قبل شيكسبير أن اللغة فى المسرحية أبعاداً أخرى لا تقف بك عند الظاهر القريب بل تحتاج منك إلى استكناه واستبطان الروح الخلفية التي تقبع وراء الصور والكلمات على طول العمل المسرحى . ولقد أشرنا فى بحث سابق عن دراسة برنارد نوكس لشخصية أوديب ومأساته عند صوفوكليس ، وعرفنا كيف استفاد الناقد فى تحليل الشخصية ودراساتها من الصور المجازية والرمزية . فجميع صور المسرحية واستعاراتها وتشبيهاتها تتآلف فى إعطائنا هذا النموذج القذ من الإنسان ، حتى إن المعادلة التي تتبنى عليها مأساة أوديب موجودة فى شكل رمزى فى اسم البطل ، فكلمة أوديب أو المتورم القدم ، هى فى الحقيقة كلمة تؤكد معنى التشويه الذى وسم جسد الملك العظيم ، وهو تشويه حاول أوديب نسيانه ، ولكنه لا يفتأ يعيد إلى الذهن دائماً صورة المنبوذ الذى نفى نفسه من المدينة ومعنى هذا رجوع أوديب إلى أصله .

ولذا رجعنا إلى الشق الثانى من كلمة أوديب وهو كلمة القدم فمضى أن هذه الكلمة قد استخدمت على طول المأساة فى عبارات ساخرة قصد بها استرجاع صورة أوديب الثانى إلى الذهن .

ولذا تركنا الشق الثانى من الكلمة ورحنا إلى الشق الأول منها وهو كلمة Oidi بمعنى « متورم » ، نلاحظ أن كلمة Oida كذلك تساوى بالعربية « أنا أعرف » .

وهذه الكلمة المعرفة واشتقاقاتها كثيراً ماخرجت من فم أوديب ، ونحن نلم أن معرفته هى التي جعلته حاكماً على ثيبة والمعرفة هي التي جعلت لإنسان القرن

الخامس قبل الميلاد يصل إلى هذه المكانة التي يرمز إليها أوديب .

وكلمة Oida بمعنى « أعرف ، أو « أنا أعرف » ، تتردد في الرواية بنفس المعنى الساخر الذي ترددت به كلمة « قدم » وأحيانا ما تصل الكلمة في استعمالها إلى أقصى درجات التورية .

وهكذا ترى أن اسم البطل بشقيه قد استخدم في الرواية بطرق إيجابية قصد بها إبراز العلاقة التي تربط بين أوديب الطفل ابن لايوس المتورم القدم والمنبوذ وبين أوديب الحاكم المطلق والعارف بكل شيء (١) .

وإذا انتقلنا من صوفوكليس إلى شيكسبير فكثيرا ما نرى مجموعة من الصور المجازية ذات الدلالات الخاصة تسود المسرحية بأسرها ، ومن مجموعها نستطيع أن نقف على نوع من التجسيد المحسوس للبغز العام الذي تبنى عليه الرواية وتهدف إليه في النهاية .

ففي مسرحية هاملت مثلنا نجد أن الصور كلها مشتقة من موضوع العلة أو السقام ، وهي تعبر عن المرض الذي أصاب نفس هاملت والملكة التي نزلت بالملكة ممقتل أبيه ، وفي ما كبث فضلا عن صور الظلام والدماء التي تغلب على المسرحية نلاحظ صورة رجل يرتدى ثيابا ليست ملكة فهي فضفاضة واسعة لا تلائمها . وهي ليست إلا صورة مركزة واقفة وما كبث ، الذي اختلس العرش من الملك بعد قتله . ولم يكن كفتا له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التي تفترس غيرها ، وهي تعبیر عن طبيعة البشر الذي يسود عالم المسرحية ، وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية

(١) أنظر تحليل برنارد نويس لأساة أوديب ص ٧٤ وما بعدها .

والإنسانية فيه ، وتعكس ناموس الغابة التي يتميز به مجتمعاها. (١)

وهكذا ترى أن في كثير من المسرحيات جوا رمزيا أو خياليا يشع منه إحساس واحد مهيمن مع طول المسرحية ، ويتج من هذا الإحساس ،شخص المسرحية على نحو طبيعي ، وهذا العالم الشعري أو الرمزي أو الخيالي تتحرك فيه الشخص كها تتحرك نحن في عالمنا الطبيعي .

وإذا تركنا الصور وما ترمز به أحيانا من رموز وما توحى به من أجواء نفسية خاصة أو ما تنشره من إحساس واحد مهيمن على طول المسرحية رأينا أن كثيرا ما يرجع الفضل للغة والحوار في الكشف عن اتجاه الكاتب . سواء أكان هذا الاتجاه رمزيا شعريا أم واقعيا ، ويمرنا هذا إلى البحث عن أنسب الأساليب ، وأكثرها ملاءمة للموضوع الذي يتحدث فيه الكاتب ، فالمتمفق عليه أن الشعر كان أصلا الأساليب لموضوعات المآسى القديمة ، ولكن إذا جاز أن يصلح المآسى فهو من غير شك أقل صلاحية للكوميديا ، ذلك أن العالم الذي تتحرك فيه الكوميديا تسيره التقاليد الاجتماعية ، أما العالم الذي تتحرك فيه التراجيديا فتسيره القوانين الطبيعية التي لا تتخلف ولا تتغير .

كذلك تختلف لغة المسرحيات التي تتناول موضوعات كونية أو فلسفية أو فكرية كالصراع بين الإنسان والقدر أو بين الإنسان والقوانين العليا ، عن لغة المسرحيات التي تتناول حياتنا الاجتماعية ومشاكلنا اليومية ، فبينما نجد الأولى أميل إلى الرمز والإيحاء نجد الثانية أقرب إلى لغة الحياة العادية .

على أننا يجب أن نراعى في اللغة الواقعية هذه بعض الحقائق ، فليس معنى

(١) أنظر كتاب دراسات في الشعر والمسرح للدكتور مصطفى بدوي.

استخدامنا للأسلوب الذى يدنو بنا من الحياة أن نلجأ على الدوام للغة العامية أو الدارجة ، كما لا يجوز دائماً أن ندعى أن لغتنا الدارجة هي أقرب اللغات إلى المسرح ، وأقدرها على التعبير عنه . فإن مهمة اللغة في المسرحية أساساً هي أن تحقق الصراع قوته وإثارته ؛ وإن تساعدنا على إدراك حقيقة الشخصية التي أمامنا ، فهما أوغلت اللغة في الفصحى فلا يجوز أن نحاسبها إلا على قدرتها في المواءمة بين نفسها وبين شخوص الرواية ، فلكل شخصية في الرواية عقليتها ونفسيته وقدرتها على التعبير والتفكير ، ومن هنا وجب أن تكون اللغة التي تنطقها كل شخصية قادرة على إبراز طبيعة هذه الشخصية ورسم ملامحها وقسماتها في وضوح وتركيز .

تلك هي وظيفة اللغة في المسرحية ومن هنا لا يجوز لنا أن نفضل لغة على أخرى فنقول إن العامية أفضل من الفصحى في الدلالة على الأفكار والأشخاص ، كما لا يجوز أن نقول العكس دائماً ، فاللغة الناجحة هي القادرة على تحقيق وظيفتها على المسرح سواء أكانت عامية أم فصحية .

بقيت بعد هذا نقطة أساسية تتعلق بالنقد الدام للمسرحية المكتوبة وهي فهم الاتجاه العام للكاتب والمدرسة الفكرية أو الفنية التي ينتمى إليها وذلك من دراسة النص وأحداثه وشخصه .

فن الواضح أن المسرحية الكلاسيكية تختلف عن الرومانسية وأن الاثنين يختلفان عن الواقعية بأنواعها ، كما أن هذه الأخيرة تختلف في مفاهيمها عن الاتجاه الوجودى والاتجاهات العبثية الأخرى .

فدعنا حينئذ نقرأ مسرحية من الاتجاه الكلاسيكي نجد أنفسنا أمام شخوص لا تمثل الأنماط العادية المألوفة التي نراها في الواقع ، ولا تمثل الأنماط النادرة أو الشاذة أو المثالية البعيدة عن الواقع بل هي تمثل الكلى أو الجوهرى ، ومن

ثم ففى أقدر بتكوينها على أن تعطينا جوهر الإنسان وحقيقته الكلية ،
ولذلك ففى كثيرا ما تسقط من حسابها عند تصوير الشخصية كل ما يتصل
بالجزئى ، ونعنى به التفاصيل الجزئية التى تربط الإنسان ما بتقاليد محلية أو
اجتماعية معينة ، وتركز على ما فى الإنسان من معان كلية ، مثل ممان الخير والشر
والحرية والعدل والفناء والبقاء وغير ذلك . ومن أجل هذا كان الصراع فى
مثل هذا النوع صراعا بين الإنسان والقوى الكونية . أما الشخصية الرومانسية
ففى شخصية تتجه إلى تصوير المثالى أو النادر أو الشاذ أو الفريد . وإذن ففردية
البطل وقواه الداخلية وطبيعة خلقه وتكوينه هى التى تجعله يقف هذا الموقف
أو ذاك ، وهى التى تحدد سلوكه وتنتهى به إلى مصير معين ، وطبيعة الصراع فى
مثل هذه المسرحية تنشأ من صراع العناصر المكونة للشخصية مع قوة من القوى
أو ضرورة من الضرورات مثل الصراع بين الحب والواجب أو بين الفرد
والجماعة ، أو بين إرادة مشلولة تصارع قوى العقل كما هو الحال فى هاملت .
وهاملت من غير شك مثال رائع للشخصية الرومانسية لأنها تمثل المثالى أو
النادر ، شخصية فريدة فى نوعها لا يمكننا أن ننسبها للواقع ، فمقد استطاع المؤلف
أن يمنحها من الخصال والصفات ما يجعلها شخصية متميزة ذات طبيعة خاصة .
ومع ذلك فقد يعترض مترض فيقول : لا إن شخصية هاملت شخصية من
الممكن أن تصادف مثلها فى الحياة . هذا صحيح ، ذلك لأن فن شكسبير استطاع
أن يوهننا بأن هاملت شخصية حية نابضة بل ويمكن أن تلقاها ونصادفها
فى الحياة ، ولكن هذا لا ينبغى أن يصرفنا عن الحقيقة الأصلية وهى أن هاملت
ضرورة للشخصية النادرة .

فإذا انتقلنا إلى الشخصية الواقعية وجدنا أنفسنا أمام نوع من الشخصوس
لا يصور الكلى العام ولا المثالى النادر ، وإنما يمثل الجزئى ، ففى الشخصية

الواقعية تتجمع نسب متكاملة ومتعادلة بين الكلى والجزئى والنادر ، إلا أنها جزئية فى النهاية لأنها تعطيك ملامح الواقع المرتبط بقطاع معين من مجتمع أو بمخصال إنسان مرتبط فى تكوينه بأفكار وقيم وسلوك نابغة من بيئة م-ينة ووليدة بناء اجتماعى خاص .

على أن ناقد المسرحية بحاجة ، وهو بصدد التعرض لهذه المذاهب الأدبية المختلفة ، بحاجة إلى الوعى الكامل بحركة التطور التى تطرأ مع كل مذهب فقد تجدد فى بعض المسرحيات الواقعية بعض الخيوط التى ما تزال تربط الواقعية بالرومانسية وتشدها إليها ، وقد تسيطر الواقعية على طائفة من الكتاب فى فترة زمنية معينة ثم إذا بهذه الواقعية قد بدأت تتلاشى عند بعض الكتاب وتحل محلها ألوان أخرى كالواقعية الرومانسية أو الواقعية الرمزية .

كما أن دراسة ناقد المسرحية لتاريخ الفكر البشرى والآداب الإنسانية الكبرى عنصر أساسى وهام فإن مثل هذه الدراسة كفيلة إذا تحققت أن تكون هادية للناقد ، فعلى أساس منها يستطيع أن يفرك بين الواقعية التى ظهرت منذ أقدم العصور والواقعية التى سادت آداب القرن التاسع عشر ثم بين كل هذا وبين الانبجاعات الواقعية المعاصرة من عبثية ووجودية وغيرها .

ولعلنا لا نغلو فى القول إذا قلنا أن كثيرين ممن يتكلمون عن الواقعية يخلطون فى أقوالهم ، فمنهم من لا يزال يعتقد أن الواقعية هى الأدب الذى يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله بأمانة ، ومنهم من لا يزال يرى أن الواقعية أدب يجافى كل نزعة إلى الخيال والتصوير ، وآخرون يعتقدون أن الواقعية هى نقيض المآلية ويضعون هذه فى طرف وتلك فى الطرف المقابل لها . فبينما يرون فى المثالية أدب الأبراج العاجية ، أو نزعة من نزعات الترف والإرستقراطية الفكرية يرون فى الواقعية ارتباطا بمشاكل الحياة الشعبية والطبقات الكادحة من المجتمع . بل لقد تعارف

بعض الدارسين فرأى أن تصوير الذات الفردية لا يصلح موضوعاً للأدب الواقعي، وأن مثل هذا الاتجاه يناقض ما ينبغى للواقعية التي في ظنهم أنها تنحصر في تصوير مشاكل المجتمع وما يسوده من مظاهر الفقر والاضطهاد والظلم التي تئن تحت وطأتها طبقات الشعب العاملة .

ولعل هذا الخلط الواسع الانتشار في مفهوم الواقعية أن يكون بسبب صياغة الكلمة واشتقاقها ، فقد نظروا فأروا أن الواقعية في اللغة نقيض المشالية التي كانت سمة من سمات الأدب الرومانسي ، أدب الارستقراطية الفكرية والخيال الجاح والمعضلات الميتافيزيقية أو الأحداث التاريخية البطولية ، ومن هنا شاع عند الناس مفهوم الواقعية مستمد من اللفظة واشتقاقها ، فما دامت واقعية فلا بد أن تكون أدبا موضوعيا مرتبطا بالواقع . ونقل ما نراه مبسوطا أمامنا من حياة الناس .

والحقيقة أن الواقعية مع اختلاف أنواعها ومنذ أصبحت مذهبا معروفا هي اتجاه فلسفي فكري قائم على نظرة محددة للإنسان . إنها رؤية معينة للحياة . وعلى الرغم من أن هناك علاقة إيجابية بين اشتقاق الكلمة للفكرى وبين مفهومها أو مدلولها الأدبي أو الاصطلاحي ، وعلى الرغم من أن إحدى سمات الواقعية أنها تهتم بالواقع وتسعى إلى الكشف عن تصويره وتبصيرنا بخفاياه ، على الرغم من هذا كله فإن حقيقة هامة لا ينبغي أن تغيب عنا - وهي أن مفهوم الواقعية الحقيقي مرتبط ارتباطا أساسيا - بنظرة فلسفية معينة للحياة والإنسان ، وخلاصة هذه الفلسفة التي سادت التفكير الأدبي في أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر أن واقع الحياة شر في جوهره ، وأن الخير الإنساني ليس إلا قشرة خارجية زائفة ، فإذا ما نحينا هذه القشرة الخارجية رأينا بشاعة الحقيقة والواقع ، وأدركنا أن كل ما ينطوي عليه هذا الكائن الغريب الذي هو الإنسان ليس إلا

بمجموعة من الخصال الوحشية الشريرة، وأن هذا الرداء الذي يرتديه ما هو إلا قناع يخفي تحته كل مظاهر الخسة والندانة والشرور والوحشية . فالإنسان في واقعية القرن التاسع عشر وحش في ثياب إنسان أو كما قال عنه الفيلسوف هوبز « إن الإنسان للإنسان ذئب ضار » .

ومن هنا ترى أن الواقعية كما فهمها أصحابها في القرن التاسع عشر ليست مجرد اتجاه ينقل الواقع أو يعالج مشاكل المجتمع أو يرشدنا إلى وسيلة من وسائل إصلاحه وإنما هي تفسير معين للحياة ، ونظرة محددة لخصيصة الإنسان في هذا العالم .

على أن فهمنا لنشأة هذا الاتجاه لا ينبغي أن يحول بيننا وبين متابعة ما جد على هذه النظرة من تغيير ، فقد تغيرت هذه الفلسفة عند الواقعيين الاشتراكيين . ذلك أن النظرة إلى الحياة والإنسان عند الاشتراكيين مرتبطة أساسا بمصالح الجماعات والأفراد ، ومن ثم كان للواقعية عند هؤلاء مفهوم آخر . فقد ذهبوا إلى أن معنى الواقع لا يتحقق بأمانة إذا كنا نقصره على الجانب الشرير من الحياة وحده ، وما دامت نظرتنا إلى الحياة والأحياء قائمة أساسا على تصورنا الخاص للحياة ورؤيتنا لها . فالأمر متروك لنا ، وللصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة . وإذن فن الحير أن نلون هذه الصورة باللون الذي نراه يتفق مع صالحنا وصالح الحياة حولنا . وإذا كان في مقدور الإنسان أن يوجه الحياة ، وأن يصنع مصيره بنفسه . وإذا كانت إرادة الإنسان وتصميمه وعزمه قادرة جميعها على استئصال الشر الدفين في أعماق الحياة وتدعيم ما فيها من خير ودفعه إلى الإمام ، إذا كان هذا كله في مقدور الإنسان فما الذي يدعوه إلى تخليب الشر وتكريس جهده وفنه على البحث عنه واحتضانه ؟ ثم ما الذي يعود على الإنسان والحياة إذا نحن صرفنا اهتمامنا كله إلى الجانب الشرير في الإنسان ثم جسمناه وضمخناه على هذا النحو الذي نريده لنا واقعية المائتاتمين .

على أساس من هذا المفهوم الجديد ،أعنى الواقعية أخذ الاشتراكيون يوجهون هجومهم نحو واقعية القرن التاسع عشر ، يرون فيها وفي المذهب الطبيعي هدماً للحياة وتقويضاً لعناصر الخير في الحياة .

ولم يكن هجوم الاشتراكيين على المذهب الطبيعي بأقل من هجومهم على الواقعيين ونظرتهم للحياة ذلك أن الطبيعية امتداد، للواقعية واستمرار ، بطريقة أو بأخرى ، لنفس الاتجاه ، فالإنسان عند الطبيعيين حيوان في جوهره . وكل الاختلاف بينهم وبين الواقعيين أن الطبيعيين يرجعون وحشية الإنسان إلى سيطرة غرائزه عليه . فالإنسان عندهم أسير لمجموعة من الغرائز المتحركة فيه والمستبدة به ، وهو في جملته عاجز عن التغلب عليها والتخلص من سيطرتها . إن الذي يوجه أفعال الإنسان عندهم جهازه العصبي ، وغددته وإفرازات هذه الغدد ، فزاج الإنسان وسلوكه مرتبطان عندهم ارتباطاً وثيقاً بطبيعة هذه الأجهزة العضوية التي يتألف منها هذا الكائن الحي الذي هو الإنسان . وما انفك الاتنا ومشاعرنا ، وما تفكيرنا وسلوكنا وما مخاوفنا وأحزانا ، وما مباهجتنا وأفراحنا إلا نتيجة طبيعية ومباشرة لما تكون عليه حالاتنا العضوية من الصحة والمرض أو من القوة والضعف .

وعلى أساس من هذه النظرية أرجع الطبيعيون واقع الإنسان إلى طبيعته العضوية وغرائزه وحاجات هذه الغرائز ، وانصرف جهدهم كله إلى الكشف عن هذه الحقيقة التي هي في نظرهم المصدر الأساسي لواقع الإنسان تفكيراً وسلوكاً .

وعلى الرغم مما قد يبدو في هذا المذهب من صدق يتفق وواقع الإنسان فإن واقع الإنسان لا يمكن أن يخضع كلية لطبيعته العضوية وحدها ، فإن صح أن للغرائز والطبيعة العضوية تأثيراً في واقع الحياة فإن في حياة الإنسان الكثير الذي يمكن

بدوره أن يكون ذا فعالية وتأثير كبيرين في سلوكه وتفكيره .

ومهما يكن من شيء فإن الطبيعية مذهب ينبغي أن يقف فيه الناقد في دراسة المسرحية موقفا يتفق وطبيعة هذا المذهب فلا يخلط بينه وبين المذاهب الواقعية الأخرى ، كون على وعى بمدى تأثير هذا المذهب وطغيانه على العمل الفني ، ومدى ما يكون له من دلالات على الممر وعلى منحى التفكير والمهدف الذى يسعى اليه الكاتب المسرحى .

على أننا وقد أشرنا للمذاهب الواقعية لا ننسى أن نشير بصفة خاصة إلى الأشكال الجديدة التى أنتجتها الحركات الثقافية الثلاث التى شاعت على أثر ظهور بعض المذاهب الفلسفية والفكرية والاجتماعية والتى سادت تفكير فلاسفة هذا القرن ، ونقصد بهذه الحركات الثقافية الثلاث الوجودية والواقعية الجديدة ومسرح الطليعة.

ولسنا بحاجة إلى دراسة هذه الاتجاهات بالتفصيل الآن فقد كان لنا منها موقف وقفناه فى كتابنا ، الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، ولكننا نكتفى الآن بكلمة عابرة عن مسرح الطليعة الذى يضم فى فرنسا جماعة من المثقفين تحت ريادة يونسكو وبيكيت، وتضم أدورى وآرثر آدموف وجان فوتيير ، وجان جينييه وغيرهم وأهم ما يميز هذه الحركة أنها حركة فنية متأثرة بروح العصر وفكره وفلسفته ، ومرتبطة ارتباطا وثيقا بالتعبير عن إنسان هذا العصر وما اعتراه من تمزق وفاق وضياع وما سيطر على تفكيره من إحساس بعبث الحياة وانعدام الدافع والمسوغ لبذل الجهد والطهوح فى عالم قد يباغته الدمار فى أى لحظة . كل هذا قد خلق نوعا من الشعور بالقلق المبهم المقيم الذى استبد بمفكرى القرن العشرين ، فولد لديهم إحساسا بانعدام المعنى والنظام فى الحياة .

وهم يرون أن الواجب يقتضيهم أن يجابهوا هذه الحقيقة وجها لوجه ، فقد يكون في هذه المواجهة شيء من التنفيس عن الواقع الذي يعيشونه ، وقد يكون فيه نوع من الخلاص من الازمة أو الوصول إلى النظام الذي يعوزهم ويعوز العالم . هذا إذا كان ثمة سبيل إلى الإيمان بأن لهذا النظام وجودا على الإطلاق.

ولقد كان من أثر هذه الانجذابات العنسية أن أنجبت جماعة المثقفين الذين يمتلكون مسرح الطليعة، وكان أهم ما حققه هذا المسرح هو إدراك أصحابه لضرورة خلق شكل جديد في الأسلوب يدعو إلى التغيير الشامل الذي يقتاع النظم المألوفة من جذورها ويسعى إلى التعبير عن الحقيقة التي يكتشفها الفنان بالشكل الملائم لها .

ومن ثم اتسمت كتاباتهم بالتعبير الجديد غير المتوقع وبالجرأة وعدم الخضوع للنظام المألوف ، وهم يعتقدون أن الخروج على النظام القديم أمر يقتضيه السعي عن معنى جديد لحياة الإنسان وجوده ، ويعبر عن حقيقة الصراع بين الإنسان المعاصر وبين الظروف الخارجية لهذا العالم غير المعقول . تلك الظروف التي تحاول قهره .

من أجل ذلك كان من الصعب على قارئ المسرحية التي من هذا النوع أن يدرك ما فيها لأول وهلة ، وذلك أبعدها عن موضوعات العالم الخارجي . وبعدها عما ألفت القارئ من كتابات سابقة . ومن هنا كان مسرح الطليعة مقصوراً في بدايته على فئة قليلة من الذين يحاولون سبر أغواره ، ولكنه مع الوقت ومع الدراسات التي بدأت تنتشر حوله ، قد خطا خطوة نحو الاستقرار، فإكان غامضاً سوف يبدو مفهوماً مع الالفة والدراسة والاقتراب، وطول المصاحبة للعمل الفني .

وكل ما نتصح به ناقد المسرحية التى من هذا النوع ألا يتمجل الحكم عليها أو إهمالها لصعوبتها ، بل يجدر به أن يضمها فى مكانها من الاتجاه ويحاول دراستها على مهل وبعد تكوين وعى كامل بالمدرسة وما استحدثته من أصول جديدة .

هذا ، وما يزال فى هذا الاتجاه الكثير الذى لم يكتشف بعد ، كما ما يزال أمام النقد الحديث الكثير من الوقت حتى يقول كلمته الأخيرة عن أعمال يونسكو وبيكيت وغيرهم من أصحاب هذا الاتجاه الطليعى ، إذا صح أن نسميه كذلك .

لقد تلبثنا عند المدارس والمذاهب المسرحية المختلفة ، وحاولنا أن نفرق بينها فى هذه العجالة قاصدين من ذلك كله أن نؤكد حقيقة هامة تتصل بالنقد المسرحى مؤداها أنه لا يمكن أن يتم للناقد الصلاحية الحقبة لممارسة عمله فى نقد المسرحية إلا إذا كان على دراية بكل هذه المراحل المختلفة التى مرت بها المدارس المسرحية منذ اليونان القدماء حتى الآن .

بل إننا ما يزال لدينا لثقافة الناقد أشياء لم نشر إليها هنا ، ولكننا على ثقة من إدراك القارئ لها . من ذلك دراسة الناقد لأنواع المسرحيات من مأساة وملهاة ومن مأس قديمة ومتوسطة وحديثة ومن ملهاة بعضها يعنى بالنماذج البشرية فيصورها وبعضها الآخر يعنى بالسلوك الإنسانى والاجتماعى ، وغيرها يتصل بنقد الحياة والمجتمع ولكل من هذه وتلك سماتها وأشكالها وظروفها الاجتماعية فطبيعة المسرحية اليونانية تختلف عن الرومانية وكل ذلك بعيد فى مبناء ومضمونه عن المسرح الحديث والمعاصر .

هذه جميعا دروس ينبغي على الدارس الإلمام بها لإحساس يقوم على درس الأثر الفنى درسا مباشرا والاتصال به ومعايشته .

وإذا كنا قد وقفنا طويلا عند نقد التأليف وما يحتاجه من ثقافة وعلم ودراية بفن المسرح وأصوله وتتبع مدارسه ومراحله التى مر بها وما طرأ عليه من تغيير عبر العصور فإن ذلك لا يصرفنا عن مرحلة أساسية وهامة فى النقد المسرحى وهى نقد الإخراج .

فالمسرحية كما عرفناها نوع من الفن لا يتم ولا يتحقق إلا إذا تم إخراجها على خشبة المسرح فهو فن يراد به التمثيل لا القراءة ؟ وثقافة ناقد المسرحية لا تنحصر فى دراسته للنص المقروء وتتبع خصائصه والكشف عما فيه من قيم تتصل بفن التأليف المسرحى وحده بل يتعدى ذلك إلى دراسة الإخراج . والنظر فى العمل المسرحى بعد تقديمه للنظارة فى المسرح .

ونقد الإخراج يحتم على الناقد أن يدرس العلاقة بين النص المقروء والنص المنفذ أو النص الذى تم إخراجهم ومشاهدته . ومن هذه المقارنة يمكن الكشف عن فهم المخرج للنص وقدرته على تجسيد أفكار المزلف وتصويرها ، وإبراز الجوانب العام المسيطر على الرواية والمهدف الأخير منها ثم اكتشاف قدرة المخرج على توجيه الممثلين وحسن اختيارهم ، ومعرفته بإمكانيات كل ممثل والاستفادة من هذه الإمكانيات ، كل بحسب الدور الذى يصلح له .

هذه ناحية ، أما الناحية الأخرى المتصلة بنقد الإخراج فهى دراسة استخدام المخرج لجميع الوسائل التى استعان بها فى إخراجهم من ملابس ومناظر وأضواء وموسيقى وديكور وغير ذلك . وهذه بحاجة أولا إلى الإلمام بفن الإخراج ومعرفة الكثير من حيله وخفاياه .

وترجع أهمية هذه الناحية الأخيرة في أنها الوسيلة الحية لإيهام المتفرج أنه يعيش في الجر الطبيعي وأنه يشاهد قطعة حية من الحياة ، وأن كل ما يجري أمامه ليس تمثيلا وإنما هو عالم حي من الواقع . من أجل ذلك كان على المخرج أن يكون دقيقا في دراسة النص وعصره وشخصه ، ثم يحاول تجسيد هذا النص بحيث يطابق العصر الذي كتب فيه وبحيث ينطق بكل ملامح الحياة والبيئة ويضفي جوا طبيعيا على المواقف والحركة والأشخاص .

وعلى الرغم من أهمية هذه الناحية في تقديم العمل المسرحي ونجاحه فإنه لا يجوز المبالغة في استخدام هذه الوسائل المسرحية كما هو ملاحظ في كثير مما نشاهد اليوم حتى لا يصرفنا المخرج بكل هذه المؤثرات عن تتبع الاثر المكتوب وحتى لا يطفئ بمناظره ولوحاته على طبيعة المسرح الأساسية والاستمتاع بما في هذه الطبيعة من أصالة في التعبير .

على أننا ، في نهاية هذا المقال ، يجب أن نشير إلى أن ما عرضناه من نقاط هنا ليست كل ما نراه هاما وضروريا ، بل هو عرض سريع لبعض الأصول التي يتحتم مراعاتها إذا أردنا أن نتصدى للمسرحية بالنقد . على أن من واجبنا أن ننبه إلى أن ناقد المسرحية ليس بحاجة أن يتناول كل هذه الأصول في نقده ، فطبيعي أن دراسة كمنه تحاول أن تضع الخطوط العامة أكثر من تحديدها لأمور بعينها ، فمن الجائز جدا لناقد المسرحية أن ينحصر نقده لها في مسألة واحدة أو مسألتين ، قد ينقد تأليفها وحده ، وقد ينقد إخراجها وحده ، وقد يسترعى انتباهه قضية معينة تثيرها المسرحية أو تناقشها ، وقد يترك هذا كله ويهتم بناحية فنية تتصل بالبناء أو الشكل . فليس حتما على الناقد إذا تعرض لمسرحية ما أن يتناولها من جميع زواياها ، بل يكفينا منه زاوية واحدة ، والمسألة ترجع إلى تسكييف الناقد

للموقف . ومبالغ اهتمامه بالناحية التي يريد التركيز عليها .

ولذا كنا قد أطلنا فيما ينبغي للناقد من دراسات فما ذلك إلا لإيماننا بأن الفن المسرحي فن متشعب الاتجاهات، وملىء بالتطور، وغنى بالعناصر والأنواع، ووعى الناقد بهذا كله ضروري حتى ولو كانت الزاوية التي سيتعرض لها في نقده جزئية أو محدودة .

وبهنا في نهاية هذا البحث أن نشير إلى أن ما قدمه الأستاذ نبيل فرج في دراساته لبعض المسرحيات المعاصرة يدعو إلى أن نشد على يديه بقوة فهو قد تعرض لكثير من المسرحيات التي تحتاج من دارسها إلى وعى كامل بالمذاهب الجديدة والمعاصرة ، وأنه على الرغم من صعوبة هذه المسرحيات قد أستطاع أن ينفذ إلى أعماقها ويلتقط أبرز خصائصها بعين واعية وإحساس بهذا الفن وإدراك لآثاره الخطيرة في تثقيف أجيالنا المعاصرة. ولقد أثارني حقيقة في دراسته لبعض النصوص العربية والأجنبية أثارني باهتماماته البالغة بالروح التقدمية التي ينطوي عليه الأثر الفني الذي بين يديه . كما هزني إيمانه بنواحي الجمال وحرصه على تعقبها والسعى وراء مقوماتها الفنية .

على أن هناك ناحية أخرى في ناقدنا الشاب وهي إيمانه بالقيم التي تسعى نحو التغيير تغيير حياتنا وإرساء دعائم جديدة لهذه الحياة ، والنظر بعين يقظة وساهرة إلى بناء جديد يتابع فيه بعين يقظة وساهرة سلامة التحول الاشتراكي في بلادنا مؤمنا بأنه الطريق الوحيد للحياة الحرة التي تناضل جميعا من أجلها .

على أن نشاطه المستمر واندفاعه في الطريق دائما إلى الأمام غير آبه بالعوائق والسدود سوف يكون أحد الدوامل الهامة في أحراره لسبق طليعي في مجال الدراسات النقدية والأدبية ،

ملحق

مسرحة الحفل السنوى

لأنظون تشيكوف

شخصيات المسرحية :

١ — أندريه أندريفيتش شيبوتشين .

(رئيس مجلس إدارة بنك التسليف التعاوني ، رجل في مقتبل العمر ، يضع منظارا على إحدى عينيه) .

٢ — تاتيانا أليكسييفنا Tatyana Alexyevna زوجته عمرها خمس وعشرون سنة .

٣ — كوزما نيقولايفيتش هيرين . (صراف البنك رجل عجوز)

٤ — ناستاسيا فيدوروفنا ميرتشكو تكين . (امرأة عجوز تلبس ثوبا فضفاضاً)

٥ — أعضاء مجلس إدارة البنك .

٦ — موظفون بالبنك .

تجرى أحداث المسرحية في بنك التسليف التعاوني في مدينة (ن) .

مكتب الرئيس — إلى اليسار باب يؤدي إلى قلم الحسابات . منضدتان للكتابة ، المكتب به أثاث يشعرك بأن الذي وضعه يريد أن يفتنك بأنه رجل ذواقه ، أكسية للقاعد ، ستائر من المخمل ، زهور ، تماثيل ، سجاجيد ، تليفون ... الوقت ظهرا .

هيرين

(منفردا يرتدى حذاء مطر (يصرخ في مواجهة الباب)

أرسلوا أحد الناس إلى الصيدلى ليشتري بثلاث بنسات قطارات من دواء الفاليرا ، وأن يحضروا بعض الماء النقي إلى حجرة رئيس مجلس الإدارة ، هل

يتحتم على أن آمركم بذلك مائة مرة (يذهب إلى منضدة الكتابة) إننى أكاد أسقط من الإرهاق ، لم أتوقف عن الكتابه منذ ثلاثة أيام بلياليها ، ولم تغض لي عين لحظة واحدة ، وأواصل العمل هنا من الصباح إلى المساء ، وأواصل العمل في المنزل من المساء حتى الصباح (يكح) وأشهر بالمرض في كل أجزاء جسمي ، أرعد وتثابني الحمى ، وأسعل وتؤلنى ساقاي ، ولا يفارق عيني منظر النقط والحروف من كل شكل ونوع (يجلس) .

وفي الاجتماع العام اليوم سيقف رئيس مجلس الإدارة ، ذلك الحمار الدعوى الذى لا قيمة له ليقرا التقرير ... « ان مصرفنا اليوم وفي المستقبل ... » (يتهد ويكتب) اثنين ... واحد ... ستة ... صفر ... ستة ... انه يريد أن يظهر بمظهر البراعة فيتحتم على أن أجلس أنا هنا ، وأن أعمل من أجله كالعبد الأجير ، أما هو فلن يفعل أكثر من أن يضيف إلى ما أكتب بضع لمسات شاعرية ... ويتركنى أعمل أياما متواصلة في جميع الأرقام ... فليسبح الشيطان جلده (يستمر في عملية الإحصاء) لا أستطيع أن أطيق ذلك الرجل (يكتب) واحد ... ثلاثة ... سبعة .. اثنين ... واحد ... صفر ...

لقد وعدنى أن يكافئنى على عملى ، إذا انتهى كل شيء على ما يرام اليوم ، وإذا أفلح في خداع الجمهور ، وعدنى بوسام ذهبي ومكافأة قدرها ثلاث مائة روبل ، سنرى .. (يكتب) ولكن إذا لم أحصل على شيء مقابل تعبي هذا فانتبه لنفسك يا حضرة الرئيس . اننى رجل مندفع... وإذا ما استثرت فقد أقدم على شيء ... نعم ... (تسمع أصوات استحسان من خلف الكواليس ويرد عليها شيبوتشين قائلا : « شكرا — شكرا أنا ممنون » ثم يدخل شيبوتشين مرتديا ثياب السهرة مع رباط رقبة أبيض وفي يده ألوم قدم إليه منذ لحظة) .

شيدوتشين

(واقفاً عند الباب وناظرا إلى قلم الحسابات) .

لأننى سأحتفظ بهذه الهدية التى قدمتموها إلى أيها الزملاء ، سأحتفظ بها حتى يوم موتى ، ذكرى لأسعد أيام فى حياتى ... نعم أيها السادة لأننى أشكركم (يلوح إليهم بقبلة ، ويتجه نحو هيرين) يا صديقى العزيز كوزمانيقولا يفيتش (يدخل عليه بعض الكتبة من وقت لآخر لإمضاء بعض الأوراق ثم يخرجون)

هيرين

(يهب واقفاً) إن لى الشرف أن أهنتك يا صديقى أندريه اندريفتش بمناسبة الذكرى الخامسة عشرة لتأسيس مصرفنا هذا ، وأتمنى أن ..

شيدوتشين

(يضغط على يديه بحرارة) أشكرك يا صديقى ... أشكرك ربما كان من الواجب تمجيدها لهذه المناسبة العظيمة ، وابتهاجا بهذا الحفل السنوى أن يقبل كل منا الآخر (تقيل) لأننى سعيد جدا .. جدا ... أشكرك على اجتهادك فى عملك ... أشكرك على كل شئ ... إذا كنت قد أدبت شيئا نافعا أثناء عملى رئيسا لمجلس الإدارة فإننى مدين به قبل كل شئ إلى زملائى (يتنهد) نعم يا صديقى ، خمسة عشر عاما .

خمس عشرة عاما شهيرة .. شهيرة كشهرة اسمى شيدوتشين (باهتمام) على فكرة كيف حال التقرير أرجو أن يكون فى طريقه إلى النهاية ..

هيرين

نعم لم يبق لى غير خمس صفحات .

شيبوتشين

عظيم ، إذن سيكون جاهزا قبل الساعة الثالثة بعد الظهر .

هيرين

أستطيع إتمامه إذا لم يعقني عائق ، فإن ما تبقى منه قليل .

شيبوتشين

رائع... رائع... كروعة اسمى شيبوتشين... سيعقد الاجتماع العام في تمام الساعة الرابعة اسع يا صديقتي العزيز... دعني أمر على النصف الأول من التقرير... أسرع... اعطني إياه (يأخذ التقرير) لأنني أتوقع أشياء عظيمة من هذا التقرير... انه الصاروخ الذي ينطلق الصاروخ العظيم كهظمة اسمى شيبوتشين (يجلس ويقرأ التقرير) (إنني مرهق لإرهاقا فظيما ، فقد أصابتنى ليلة الالم النقرس ، وعلى الرغم من ذلك فقد انفتحت الصباح كله أجرى في كل مكان لانجز بعض الاعمال ثم بعد ذلك استقبالات رائعة مثيرة لأنه شيء يضايق إنني متعب ...

هيرين

(يكتب) اثنين... صفر... ثلاثة... تسعة... اثنين... صفر . إن الأرقام نهتز أمام عيني... ثلاثة... واحد... ستة... أربعة... واحد خمسة (تسمع أصوات آلة العد) .

شيبوتشين

وثمة منغص آخر ، فقد جاءني زوجتك هذا الصباح واشتكت إلى منك مرة أخرى ، لقد قالت لي إنك جريت وراءها أنت وشقيقتها بالامس

وفي يدك سكين تهددها بها... كوزما نيكولافيتش ماذا تنتظر بعد هذا .
ايه ... تكلم .

هيرين

(بحرارة) يا أندريفيتش ، لئننى سأتجاسر تمجيذا لهذا الحفل العظيم ، أن
أسألك معروفا ، وأن أرجوك رجاء حارا ، حتى ولو من أجل خدمتى هنا
كالعبد ، ألا تتدخل فى شئون أسرتى ، أرجوك .

شيبوتشين

(يقنهد) إن لك طبعا غريبا يا كوزما نيكولافيتش ، إنك شخصية محترمة
وممتازة ولكنك مع النساء تتصرف كالبهلوان ، لئننى لا أدري لماذا تكرهم
هذا الكره .

هيرين

وأنا لا أدري لماذا تحبهم أنت هذا الحب (فترة صمت)

شيبوتشين

لقد قدم لى موظفو المكتب منذ لحظة ألبوما من الصور ، وسمعت أن
أعضاء مجلس الإدارة سيقدمون لى خطابا ووعاء من أوعية الشراب (ياحب
المنظار الذى يضعه على عينه) إن هذا رائع رائع روعة اسمى شيبوتشين
كل شىء يسير سيرا حسنا — لا بد لنا من شىء من براعة العرض من أجل
المصرف ، استمع إلى أيها الشيطان ، إنك من غير شك واحد منا وانت تعرف
كل شىء عن الموضوع ، ولن أذيع سرا إذا قلت لك لئننى أنا الذى الفت
الخطاب الذى سيقدمونه لى ، وأنا الذى اشتريت هذا الوعاء الفضى ، وقد
كلفنى الغلاف الذى سيوضع فيه الخطاب خمسة وأربعين روبلا ، ولكن كان

علينا أن نصنع ذلك ، فلو تركنا الأمر للمدعين لما فكروا هم في تقديم شيء (يتلفت حوله) والآن فلتق نثارة على المكان كله ... أليس جميلا ... أن زملاءنا هنا في المصرف قد أطروا فكرة تلميع مقابض الأبواب ، واستحسنوا أن يرتدى موظفو المكتب رباط رقبة خاصا بهذه المناسبة ، وإن نوقف على مدخل المصرف بوابا فنعم الهيئة ، ولكن لن نصنع شيئا من هذا يا صديقي ، لن نصنع شيئا من هذا ، فإن تلميع مقابض الأبواب ووضع رجل ضخم الجثة على الباب ليس بالأمر الهام ، لئننى قد أكون في بيتي رجلا جلفاً ، وقد أتناول طعامي وأنا م كما يفعل الخنازير ، وأسرف في الشراب حتى أفقد وعي ...

هيرين

أرجو أن تكلف عن هذا ياسيدى فإن فيه تعريضا بشخصى .

شيدوتشين

لا أحد يعرض بشخصك يا كوزما ، يا لك من صاحب مزاج حاد ... لقد كنت أقول لئننى قد أكون في بيتي رجلا جلفا أو محدث نعمة ، وأن أسمح لعادتي بالانطلاق ، أما هنا فإن كل شيء ينبغى أن يكون وقورا ، لئننا هنا في المصرف ، إن كل جزئية هنا يجب أن تكون معبرة وملفتة للأنظار . (يلتقط قصاصة ورق من على الأرض ويلقى بها في المدفئة) إن الشيء الذى أفخر به هو أننى رفعت من سمعة هذا المصرف ، إن السمعة شيء عظيم عظمة اسمى شيدوتشين (يتفحص هيرين) إن هيئة المساهمين قد تأتى إلى هنا فى أى لحظة وأنت ما زلت ترتدى هذا الحذاء وتضع حول رقبتك هذا اللفاعة ، وما زالت عليك هذه الجاكتة القصيرة التى لا لون لها ، كان يجدر بك أن ترتدى ثياب السهرة ، أو تلبس السترة السوداء الرسمية لهذه المناسبة .

هيرين

إن صحتي أعلى عندى من مساهميك ... لأننى أشكو من التماس فى كل ناحية .

شليوتشين

(فى قلق متزايد) (لكن يجب أن تكون لديك هذه الثياب ... إن ذلك غير لائق ... إنك ستكون سيئا فى إفساد النظام .

هيرين

إذا دخلت الهيئة فباستطاعتى أن أتوارى عن الأنظار ليس للوضوح كل هذه الأهمية ... (يكتب) سبعة ... واحد ... سبعة . اثنين . واحد . خمسة صفر . اننى أكره غير اللائق من الأشياء ... سبعة .. اثنين .. تسعة (تسع أصوات آلة العد) (لأننى لا أطيق الأشياء غير اللائقة فقد كنت تحسن صنعها لو أنك لم تدع إلى هذه الحفل نساء على الإطلاق ...

شليوتشين

ياله من كلام فارغ .

هيرين

لأننى أعرف ستسمح لعدد كبير منهن ، ستسمح بما يملأ صالة عرض كبيرة ، لأننى فقط أريد أن أنبهك سوف يفسدن عليك كل شيء ، لأنهن سبب المصائب ومصدر الشقاء .

شليوتشين

بالعكس تماما ، إن مجتمع النساء خليق أن يرفع الروح المعنوية وبيعث السرور إلى النفس .

هيرين

نعم ، إن زوجتك مثقفة ثقافة عالية فيما أعتقد ، ولكنها مع ذلك نفوحت يوم الاثنين الماضي بما صدمنى صدمة قوية ، لم أستطع أن أتخلص من آثارها لمدة يومين كاملين ، فعلى حين غرة ، وأمام بعض الضرياء انفجرت قائلة : هل صحيح أن زوجى قد اشترى أسهم الدرايز كو بريازكى - Dryazhko Pryazahky التي هبطت أسعارها ؟ آه ! إن زوجى مشغول جدا من أجل هذه الصفقة ، تقول ذلك أمام الضرياء ! لآى سبب تريد أن تكون صريحا معهم لا أدرى ؟ هل تريد منهم أن يوقعوك فى مشاكل ؟

شليوتشين

كنى ! كنى ! إن ذلك محزن ولا يليق بما نحن مقبلون عليه من حفل ... على فكرة لقد ذكرتنى (ينظر فى ساعته) إن زوجتى الحبيبة قد حان موعد حضورها ، وقد كان ينبغى على أن أذهب لاستقبالها على المحطة ، مسكينة ... ليس لدى وقت كاف كما أننى متعب ، أقول لك الحقيقة إننى لست فرحا لحضورها ... صحيح أننى مسرور ولكن كنت أكون أكثر سرورا لو أنها بقيت يومين آخرين عند أمها ، لأنها تلتظر منى أن أقضى الامسية كلها معها فى نفس الوقت الذى رتبنا فيه الأمر لرحلة قصيرة بعد حفل العشاء (يرتعش) هاأنذا أرتعش مقدما ، إن أعصابى متوترة توترا شديدا وقد انفجر فى بكاء شديد لأقل لإثارة ، كلا لا بد أن أكون متماسكا متماسك اسمى شليوتشين .

(تدخل تاتيانا إليكسييفنا) ، ترتدى معطف مطر وتعلق على أحد كتفها
حقيقية صغيرة) .

(تاتيانا)

حبيبي (تجرئ إلى زوجها ... بتعانقان في قبلة طويلة) لقد كنا في سيرتك
منذ لحظة .

تاتيانا

(في نفس لاهت) هل افتقدتني يا حبيبي ؟ هل أنت بخير لم أذهب إلى المنزل
بعد ! لقد جئت من المحطة إلى هنا مباشرة إن جمعتي مليئة بالأخبار . لا أستطيع
أن أنتظر لأنني لم أترك مامعي من أشياء في الخارج ، لأنني فقط أردت أن أمر
عليكم دقيقتين (إلى هيرين) كيف حالك يا كوزما نيقولايفتش (إلى زوجها)
هل كل شيء في البيت على ما يرام ؟

شيبوتشين

نعم كل شيء على ما يرام ، إن صحتك قد تحسنت في هذا الأسرع
ياتيانا وهدت عليك علامات السمعة . . هيه كيف كانت الرحلة هل تعبت
في السفر ؟

تاتيانا

كانت رحلة عظيمة ، ماما وكاتيا يرسلان إليك حبهما ، وقد كلفني فاسيلي
أندريه فيتش أن أقبلك نيابة عنه (تقبله) وغالتي أرسلت إليك علبة من المربي
كلهم غاضبون منك لعدم الكتابة ، وزينا أرسلت إليك معى هذه القبلة (تقبله)
آه لو عرفت ما حدث آه لو عرفت ؟ أنا صحيح خائفة . . خائفة أن أخبرك
بما حدث أوه شيء فظيع شيء فظيع ولكني أرى في عينيك أنك لست سعيدا
برؤيتي .

شليو تشين

على العكس تماما . . يا حبيبي (يقابلها) .

(هيرين يكبح بغضب)

تاتيانا

(تنهد) آه مسكينة كاتيا . . لأنني متأللة من أجلك متأللة أشد الألم.

شليو تشين

لأنه موعد الحفل السنوي اليوم يا حبيبي ، وقد تحضر هيئة المساهمين في أي لحظة وأنت لم ترندى ثيابك بعد .

تاتيانا

صحيح ؟ الحفل السنوي ؟ ألف مبروك لأنني أتمنى لكم . . . إذن فسيقام الحفل هنا الليلة ؟ وسيدعى الناس إلى العشاء . . أوه لأنني مسرورة لذلك .. هل تذكر هذا الخطاب العظيم الذي أعددت له للمساهمين والذي صرفت في إعدادده وقتا طويلا ؟ هل سيقروا به لك اليوم ؟

(هيرين يكبح بغضب)

(مرتبكا) إننا لا نتحدث عن هذه الأمور يا حبيبتى ، في الحقيقة . . يحسن أن تذهبي إلى البيت .

تاتيانا

حالا . . بعد دقيقة واحدة . . سأخبرك عن كل شيء ثم أذهب بعدها . . سأحدثك عن القصة كلها من أولها . . عندما ودعتني على المحطة كنت

أجلس كما تتذكر ، إلى جانب تلك السيدة البدينة ، وبدأت أقرأ ، لأنني كما تعلم لا أحب التحدث في القطار ، فكنت على هذه الحالة أقرأ حتى فانت ثلاث محطات وأنا لم أنفوه بكلمة واحدة لأى إنسان ، ثم هبط الليل وهبطت معه الاحزان ، واتبعتى أفكار سوداء كان يجلس أمامى شاب فى مستقبل العمر لا بأس به ، أسمر الشعر ، وسيم الطامة ، فدخلنا معا فى حديث ثم دخل علينا ضابط بحرى وطالب (ضحك) أخبرتهم أننى لست متزوجة . . . ولا تسئل عما كان من غزل . . . اخذنا نحدث حتى منتصف الليل ، والشاب الأسمر الشعر يغمرنا بحكاياته المضحكة ، واستمر الضابط البحري فى الغناء . . وضحك حتى كادت ضلوعى تتمزق وعندما اكتشف الضابط ، آه من هؤلاء الضابط البحريين ، عندما اكتشف بطريق الصدفة ان اسمى تاتيانا ، هل تعرف ماذا غنى ؟ (تغنى فى صوت عميق) أويينجين لن أخفى عنك أننى أحب تاتيانا لدرجة الجنون .

(ضحك)

(هيرير يكبح بغضب)

شيبوتسين

ولكن يا تانيوشا Tannysha أنتما نعمل كوزما نيقولافيتش اذهبي إلى البيت يا حبيبتي وأكملى لى القصة فيما بعد .

تاتيانا

لا تخف . . لا تخف . . دعه يسدع . . إنها قصة مسلية . وسأنتهى منها فى لحظة . . جاءت سيربوزا تستقبلنى على المحطة ، وكان معها شاب ، مفتش ضرائب فيما أعتقد ، لا بأس به أبدا ، لطيف جدا ولقد أحيت عينيهِ بالذات ، قدمته لى سيربوزا ، وركبنا معه العربى وكان الطقس بديعا . .

(تسع أصوات خلف الكواليس ، لا تستطيعين ... لا تستطيعين ...
 ماذا تريدین ؟ ، ثم تدخل مدام ميرتشكين (مدام ميرتشكين Mertchutkin
 في مدخل الباب) .

(تدفع الكنبه بعيدا) .

ما هذا ؟ لماذا تمسكون بي هكذا ؟ لاني أريد مقابلة الرئيس (تتقدم حتى
 تقترب من شيبوتشين) إن لي الشرف يا صاحب السعادة . إن اسمي ناستاسيا
 فيود وفنا ميرتشوتكين زوجة سكرتير إحدى القرى .

شيبوتشين

ماذا أستطيع أن أصنع من أجلك ؟

مدام ميرتشكين

تعلم يا صاحب السيادة ، أن زوجي سكرتير القرية . ميرتشكين ، قد مرض
 من خمسة أشهر ، وبينما هو راقد في سريره بين يدي الأطباء إذا هو يفصل من
 خدمته لغير ما سبب يا صاحب السيادة ... لغير ما سبب ... وعندما ذهبت
 لأقبض مرتبه وجدهم ، ولا تؤاخذني يا صاحب السيادة ، وجدهم قد
 خصموا منه ٣٤ روبل و ٣٥ كوبك .

ولما سألتهم لماذا هذا الخصم ، قالوا لقد اقترضها من نادي الأرباح الثنائية
 وأن الموظفين الآخرين قد ضمنوه في هذا المبلغ كيف حدث هذا ؟ كيف
 يمكن لزوجي أن يستدين هذا المبلغ دون موافقتي ؟ ليست هذه هي الطريقة التي
 تبت بها الأمور يا صاحب السعادة ؟ لاني امرأة فقيرة أستعين على الحياة بتأجير
 بعض حجرات بيتي ... لاني امرأة ضعيفة ... لا عائل لي الجميع يسيئون معاملتي
 ولا أجد كلمة طيبة من احد .

شيو تشين

(يأخذ الاتهام المكتوب من يدها ويقرأه واقفا)

تاتيانا

(إلى هيرين) لا بد أن أقص عليك القصة من بدايتها ، في الأسبوع الماضي استلبت فجأة رسالة من والدتي ، كتبت إلى تقول إن السيد جراند لفسكى Crandilvuský تقدم لخطبة شقيقتي كاتيا ، شاب ممتاز ومتواضع ولكن بدون عمل أو وظيفة محددة ، وكانت كاتيا تجاريه من سوء حظها وتبدو شديدة الاتصال به ، فإذا تصنع أمي ؟ كتبت إلى أن أحضر في الحال وأن أستخدم سلطاني في التأثير على شقيقتي .

هيرين

(بفضاظة) أرجوك . لقد قطعت على تفكيرى ... أخذت تتحدثين عن ماما وعن كاتيا ، وأخذت أنا أفقد الأعداد ولا أعرف ماذا أصنع ؟

تاتيانا

أمشغول إلى هذا الحد ؟ إذا تحدثت إليك سيده فينبغى أن تضعي إليها ؟ لماذا أنت مهموم اليوم ؟ هل وقعت في حب ؟ (تضحك) .

شيو تشين

إلى مدام مرتشيكين

اسمحي لي يا مدام مرتشيكين أن أسألك ما هذا ؟ لأنى لا أكاد أفهم شيئا عن هذا الموضوع .

تاتيانا

لأنك تحب آهاه لقد أحمر وجهه من الخجل .

شبيوتشين

(إلى زوجته تانوشا) اذهبي إلى قلم الحسابات أرجوك دقيقة واحدة
يا حبيبتى ولن أغيب عليك .

تاتيانا

حسنًا سأذهب . (تخرج) .

شبيوتشين

لا أستطيع أن أفهم شيئًا ، الظاهر أنك ضللت طريقك وأخطأت المكان
يا سيدتى ، فإن التماسك هذا لا صلة لنا به على الإطلاق ، يحسن أن تتقدمى بطلب
إلى المكان الذى كان فيه زوجك .

مدام ميرتشتكين

لماذا يا سيدى العزيز ؟ لقد ذهبت إلى خمس أماكن قبل أن أجد . إلى هنا
ولم يقبل واحد فى كل هذه الأماكن أن يأخذ منى الالتماس حتى كدت أفقد
رأسى وأجن ، ولكن زوج ابنتى بوريس ماتفيتش Boris Matvyitch بارك
الله فيه ، قد نصحنى أن أحضر إليك ، قال لى : اذهبي إلى السيد شبيوتشين
يا أمى ، إنه صاحب نفوذ ويستطيع أن يصنع كل شئ . ساعدنى يا صاحب
السيادة .

شبيوتشين

لا نستطيع أن نصنع لك شيئًا يا مدام ميرتشتكين ، أرجو أن تفهمى

زوجك كما أرى ، كان يخدم في القسم الطبي بالجيش ، وهذه المؤسسة التي نحن فيها الآن مؤسسة تجارية بحتة إنتنا الآن في مصرف ، أنا متأكد أنك تفهمين ما أقول .

مدام ميرتشسكين

يا صاحب السيادة ، إن معى شهادة طبية تثبت أن زوجى كان مريضا ، هذه هى ، تعطف يا صاحب السيادة وألق عليها نظرة .

شيبوتشين

(بقلق) إنتى أصدقك . أصدقك تماما ، ولكنى أكرر أن الموضوع لا شأن لنا به على الإطلاق .
(تسمع ضحكات تاتيانا اليكسفينا خاف الكواليس ثم تسمع ضحكات رجل بعد ضحكتها مباشرة) .

شيبوتشين

(ناظرا إلى الباب) إن تاتيانا تعاكس الكتبة وتعطلهم هناك (مدام مرتتشسكين) إن ذلك غريب وعجيب حقيقة ، أن زوجك بالتأكيد لابد أن يعلم إلى أى مكان يقدم طلبه هذا .

مدام ميرتشسكين

أنه لا يعرف شيئا يا صاحب السعادة ، إنه لا يردد غير جملة واحدة ، مش شغلك اطلعي بره ، وهذا هو كل ما أستطيع أن أظفر به منه .

شيبوتشين

أقول مرة أخرى يا سيدتى إن زوجك كان يعمل في القسم الطبي بالجيش وهذا مصرف ، مؤسسة تجارية بحتة .

مدام ميرتشتكين

نعم ... نعم ... نعم .. لأننى أفهم ذلك يا سيدى ومن أجل هذا أرجو
يا صاحب السعادة أن تكلمهم أنت أن يدفعوا لى خمسة عشر روبل على الا
فلا مانع عندى أن يدفعوا إلى جزءا من الحساب .

شيبوتشين

(يتنهد) أف ... أف .

هيرين

يا أندريه اندريفتش لأننى بهذه الطريقة لن أنتهى من هذا التقرير .

شيبوتشين

دقيقة واحدة (إلى مدام ميرتشتكين) ليس هناك من وسيلة لإقناعك -
أرجوك أن تفهمى ، إن تقديم طلبك إلينا هنا شئ غريب .. لأنه أشبه شئ به
يقدم طلب طلاقه من زوجته إلى اجزخانة او إلى مجلس تقييم المعادن .
(طرق على الباب) يسمع صوت تاتيانا تقول :
اندريه ... هل أستطيع أن أدخل) .

شيبوتشين

(يصرخ) انتظرى قليلا ... دقيقة واحدة يا حبيبتى (إلى مدام ميرتشتكين)
يا سيدتى إنك لم تحصلى على ما تستحقين ... هذا صحيح ولكن ماشاءنا نحن
وعلاوة على ذلك يا سيدتى إن اليوم يوم الاحتفال السنوى لنا مشغولون
وينتظر أن يدخل علينا أى إنسان فى أى لحظة ... عن إذنك ...

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السعادة ، كن رحيما بامرأة وحيدة مهملة ... امرأة ضعيفة عاجزة وعليها مسؤوليات جسيمة مستقضى على مستقبلي ... إن بيني وبين من يسكنون عندي قضايا في المحكمة ... وعلى أن أقوم على شئون زوجي، وأن أنهض بأعباء المنزل، هذا فضلا عن أن زوج ابنتي عاطل ولا يجد عملا .

شيبوتشين

يا مدام ميرتشتكين ... لا ... هذا يكفى ... أرجوك ... لأننى لا أستطيع أن أتكلم معك بهذا ذلك ... إن رأسى يدور إنك تعطلين أعمالنا ، وتضيعين الوقت ... (يتنهد ويقول من جانب المسرح) إن هذه السيدة معتوهة ... لأننى واثق أنها معتوهة ثقتى باسمى شيبوتشين (إلى هيرين) اسمع يا كوزما نقولنا نقاش أرجوك أن توضح الأمر للسيدة ميرتشتكين (يشير إليها بيده ثم يخرج من المكتب) .

هيرين

يذهب إلى مدام ميرتشتكين فى (تقطيب وجه حزم) ماذا أستطيع أن أصنع لك ؟

مدام ميرتشتكين

لأننى امرأة ضعيفة ... عاجزة ... لا تنظر إلى مظهرى الخارجى فإنه يبدو لك منه أننى قوية .. ولكن إذا قدستى من الداخل فلن تجد فى شبرا واحدا سليما ، لأننى قلما أستطيع الوقوف على قدمي .. كما أننى فقدت شهيتى لقد تماطيت فنجال القهوة هذا الصباح وأنا لا أشعر له بأى طعم .

هيرين

لأنتى أسألك ماذا أستطيع أن أصنع لك؟

مدام ميرتشتكين

أسألكم أن يدفعوا لى خمسة عشر روبلا يا سيدى على أن أحصل على الباقي فى

غضون شهر

هيرين

ولكنك قد عرفت الآن فى كلمات واضحة غاية الوضوح أن هذا مصرف
(يعنى بنك).

مدام ميرتشتكين

نعم .. نعم .. وإذا كنت ترى من الضرورى أن أقدم شهادة طيبة فلا
مانع عندى .

هيرين

هل فى رأسك مخ يا سيدتى أم ماذا ؟

مدام ميرتشتكين

يا عزيزى أنا أسألك عن حقى .. لا أطمع فى مال أحد .

هيرين

لأنتى أسألك ياسيدتى هل فى رأسك مخ ؟ هذا هو السؤال لأنتى سأحكم
سأعاقب إذا طال كلامى منك .. لأنتى مشغول (يشير إلى الباب) لأأذننى
بالخروج يا سيدتى ... أرجوك ...

مدام ميرتشتكين

(بدهشة) ولكن النقود . أين النقود ؟ .

هيرين

الحقيقة يا سيدتي أن الذي تحملينه في رأسك ليس خفا . إنه هذا ...
(يضرب بأصبعه على المنضدة ثم على جبهته) خشب ...

مدام ميرتشتكين

(وقد أهينت) ماذا تقول ؟ لا ... لا ... ان مثل هذه اللهجة تخاطب بها
زوجتك ... ماذا تظن ... إن زوجي سكرتير قرية ... افتح عينيك .

هيرين

(مثيرا إياها وفي صوت هادئ) اخرجني ...

مدام ميرتشتكين

اسكت ... اسكت ... اسكت . إنك لا ترى من أنا

هيرين

(في صوت منخفض) إذا لم تتركى الحجرة في هذه اللحظة سأنادى البواب
أخرجني ... (يدفعها) .

مدام ميرتشتكين

لن أتحرك خطوة واحدة . لأنى لست خائفة منك . فقد مرت على هذه
الاشكال من قبل ... أيها العقرب .

هيرين

لأنى لا أعتقد أننى قابلت أسوأ من هذه امرأة في حياتى ... اف ... لأننى

أشعر بالدوار (يتنفس بصعوبة) لأننى أقول لك سرّة أخرى إذا لم تضادى
الحجرة أيتها الحيزبون اللعينة ، فإننى سأطعنك ثم أحوالك إلى عجينة ... إن لى
طبعاً شريراً ... فقد تصايين منى بالمرج ... لأننى قد ارتكبت جريمة .

مدام ميرتشتكين

إن من ينبح كثيراً لا يعص ... لأننى لا أخافك فقد شاهدت كثيرين من
أمثالك .

هيرين

(فى يأس) لأننى لا أقوى على منظر هذه المرأة ... لأننى أشعر بالمرض ...
لا أستطيع أن أتحمل هذا ، (يذهب إلى المنضدة ويمس عليها) إنهم أطلقوا
حظيرة النساء فى هذا المصرف ، لأننى لا أستطيع أن أتم التقرير ... لا أستطيع .

مدام ميرتشتكين

لأننى لا أسأل عن أموال الناس وإنما أسأل عن مالى أنا ... عما أستحقه
قانوناً ياله من رجل لا يخجل ، يجلس فى مكتب عام كهذا وهو يرتدى حذاء
مطر ... ياله من أحق .

(يدخل شيبوتشين وتاتيانا اليكسيفنا) .

تاتيانا

(وهى تتبع زوجها) ذهبت فى المساء إلى حفل فى برزنيتسكى Berezhnitsky
وكانت كاتيا تلبس ثوباً أزرق خفيفاً من الفراء له عنق منخفض وكان يناسبها
تماماً ، وقد رذعت شعرها إلى أعلى ، لقد صففت لها شعرها بنفسى ، وبد أن
ارتدت ثوبها و صففت شعرها كانت تبدو آية فى الجمال .

شيبوتشين

(وقد بدأ يشعر بصداع نصفى) نعم ... نعم ... آية فى الجمال لانهم
قد يامتون هنا فى أى لحظة .

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السيادة .

شيبوتشين

والآن ماذا ؟ (فى تحاذل ويأس) ماذا أستطيع أن أصنع من أجلك .

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السيادة ... ان هذا الرجل الجالس هناك (مشيرة إلى هيرين)
هذا الرجل أشار إلى المنضدة بيده ثم بعد ذلك أشار إلى رأسه . لقد كلفته ان
يتولى موضوعى فإذا هو يرغب ويزيد ويقول كل أصناف الاشياء لى امرأة
ضيفة عاجزة .

شيبوتشين

حسنا ياسيدتى سأتولى أنا الموضوع بنفسى وسألتخذ الاجراءات اللازمة
تفضلى اخرجى الآن ... وأراك فيما بعد آه آلام القرس تعاودنى .

هيرين

(يذهب على مهل إلى شيبوتشين) يا اندرية اندريفتش ... ارسل فى استدعاء
البواب ودعه يقذف بها إلى الخارج انها أبعد ما تكون عن الذوق .

شيبوتشين

(فى فزع) لا ... إنها قد ترسل صراخا مرعبا ، وبالقرب منا فى نفس البناء
سكان كثيرون .

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السيادة

هيرين

(في صوت باك) إن على أن أنهى هذا التقرير .. لن أنتهى منه قبل الوقت
المحدد . (يعود ثانية إلى مقعده) لا يمكن أن أتمه .

مدام ميرتشتكين

متى سأقبض النقود يا صاحب السيادة ... لأننى أحتاج إليها اليوم .

شيبوتشين

(جانباً باحتقار) يا لها من امرأة سيئة (إليها بلطف) يا سيدتى ، لقد قلت
لك إن هذا مصرف ، إنه مؤسسة تجارية خاصة .

مدام ميرتشتكين

اصنع معى معروفا يا صاحب السيادة ، كن والدالى ، إذا لم ~~تكن~~
الشهادة الطبية كافية ، فإتنى أستطيع أن أقدم وثيقة من البوليس .. قل لهم
يعطونى النقود ؟

شيبوتشين

(يتنهد بألم) أف .

تاتيانا

(إلى مدام ميرتشتكين) يا أى لقد قالوا لك إنك تعطيلينهم عن العمل ،
إن ذلك سخيف منك ... سخيف فى الحقيقة .

مدام ميرتشتكين

يا حسناى الجميلة ... إتنى لا أجد أحدا يتف إلى جانبي ... إن المسألة قد

تتطور معى فلا أستطيع أن أشرب أو أأطعم شيئا ... لقد تعاطيت هذا الصباح
فنجالا من القهوة ولم أشعر له بأى طعم .

شيدو تشين

(إلى مدام ميرتشتكين وقد نال منه التعب والإعياء) كم من النقود
تريدين .

مدام ميرتشتكين

أربعة وعشرين روبلا وستة وثلاثين كوبك Kopeck

سيو تشين

حسنا (يخرج من جيبه ورقة من فئة الخمسة والعشرون روبلا ويناولها)
هذه خمسة وعشرون روبلا خذها وتفضلى ؟
هيرين يكح بغضب .

مدام ميرتشتكين

أشكر لك فضلك يا صاحب السيادة (تضع النقود فى جيبيها) .

تاتيانا

تجلس (إلى جوار زوجها) لقد حان الوقت للذهاب إلى المنزل (تنظر فى
ساعتها) ولكننى لم أتم قصتى ، إن بقية القصة لن تأخذ منى دقيقة واحدة ،
وبعدها سأذهب إن شيئا فظيحا حدث ! قلت لك ذهبنا إلى حفل فى البرزينسكى
كان كل شىء يدعو إلى البهجة ولكن لم يكن هناك شىء غير عادى ، لقد كان
جرندلفسكى Grandilevsky صديق كاتيا موجودا طبعاً ، كنت قد تحدثت مع
كاتيا عن كل شىء ، وبكى لها ، واستخدمت كل وسائل التامير ، وكان
جرندلفسكى قد دعا كاتيا إلى الخروج - فى هذه الليلة منفردين ولسكنها رفضت

وعندئذ اعتقدت أن كل شيء قد تم كما تهوى ، وأنتى قد حققت لآمى الراحة ،
وأنتى أنقذت كاتيا وأحسست أنتى أستحق بعد ذلك أن أستريح ، ترى ماذا
حدث بعد هذا ؟ قبل العشاء بلحظاب كنت أمشى أنا وكاتيا فى الحديقة ...
وفجأة ... (باضطراب) وفجأة ... سمعنا طلقاً نارياً . كلا ... لا أستطيع
أن أتكلم ... (تخفى وجهها بمنديلها) كلا ... لا أستطيع .

شيو تشين

(يتهدأ) أف .

كاتيانا

(تبكى) جرينا نحو الصوت ... وهناك ... وهناك كان يرقد جرنديفسكى
وفى يده مسدس .

شيو تشين

لا ... لم أعد أنحمل ... لم أعد أنحمل ... ماذا تريدن بعد كل هذا ؟

مدام ميرتشكين

يا صاحب السيادة ألا يمكن أن تجد وظيفة أخرى لزوجى ؟

كاتيانا

(تبكى) لقد صوب مسدسه إلى رأسه ... وهنا سقطت كاتيا ... مغمى

عليها مسكينة كاتيا . كان يرقد هناك غائفا خائفا جدا ثم سألنا أن نستدعى له
الطبيب . وفى الحال جاء الطبيب وأنقذ المسكين .

مدام ميرتشكين

يا صاحب السيادة ألا يمكنك أن تجد وظيفة أخرى لزوجى ؟

شليو تشين

لا ... إن هذا لا يحتمل ... إن هذا فرق الطاقة (ييكى) لم أعد أحتمل
(يرفع كلتا يديه إلى هيرين يستنجد به فى يأس) أخرجها .
أخرجها ... أوتسل إليك .

هيرين

(ذاهبا إلى تيانا) أخرجى .

تشليو تشين

ليست هذه ... بل تلك ... إنها امرأة فظيعة ... (يشير إلى مدام ميرتشكين)
أعنى هذه .

هيرين

(لم يفهم ويتجه إلى تاتيانا) أخرجى (يدفعها) أخرجى .

تاتيانا

ماذا ؟ ما الذى تحاول أن تصنعه ؟ هل فقدت عقلك ؟

شليو تشين

إن هذا فظيع ... لقد انتهيت ... أطردها ... أطردها ...

هيريز

(إلى تاتيانا) أخرجى وإلا حطمتك ... ومزقت لحك تمزيقا ... لانتى
سأرتكب عملا إجراميا .

تاتيانا

(تجرى منه وهو يجرى خلفها) كيف تجرؤ ... إنها المخلوق الوقع (تصرخ)
أندريه ... أنقذنى يا أندريه .. (تصرخ صراخا مروعاً) .

شليوتشين

(يجرى وراءهما) أتركها ... أتوسل إليك ... إنقذنى .

هيرين

(يطارد مدام ميرتشتكين) أخرجى ... اقبض عليها ... أضربها ... أقطع

عنقها

شليوتشين

أخرجى ... أرجوك ... أتوسل إليك .

مدام ميرتشتكين

أيها القديسون ... أيها القديسون ... (تصرخ) أيها القديسون .

تاتيانا

(صائحة) انقذنى ... انقذنى ... آه اوه سأسقط من ... الأعياء ...

(تقفز على معدن ثم تسقط على الكنبه وتأوه وتأوه المتشنج) .

هيرين

(يطارد مدام ميرتشتكين) أضربها ... أضربها بشدة ... اقتلها .

مدام ميرتشتكين

اوه ... اوه ... أيها القديسون لأننى أشعر بدوار (تسقط مغمى عليها بين

ذراعى شليوتشين) .

(يسمع طرق على الباب وصوت من وراء الكواليس . . هيئة المساهمين)

شليوتشين

يا للعار . . بالفضيحة . . بالسمعة .

هيرين

(يدفها) أخرجها .. (يشمر عن ذراعيه) دعني .. ليأخذني الشيطان
إذا لم أخرجها بنفسى .. سأنتولى الموضوع .

(تدخل هيئة المساهمين مكونة من خمسة أشخاص كلهم فى ملابس السهرة
يحمل أحدهم الخطاب ملفوفا بشريط بنفسجى ويحمل آخر الوعاء الفضى ويظهر
خلفهم موظفو المكتب ، تاتيانا راقدة على الكنبه ، ومدام ميرتشتكين بين ذراعى
شيبوتشين ، وكل منهما تشن أنينا خافتا) .

(أحد المندوبين يقرأ بصوت مرتفع)

عزيزى المحترم اندريه اندريفتش ! إننا بعد أن ألقينا نظرة فاحصة على ماضى
مؤسستنا المالية ، وبعد أن أخذنا فكرة عن تطورها التدريجى استطعنا أن نشعر
بالسعادة حقاً ! لقد كان موقفنا فى السنين الأولى لإنشاء هذه المؤسسة مختلفا عن
الآن ، فقد كان رأس مالنا المحدود ، وعدم توافر الأعمال التجارية الهامة ،
واقترادنا لسياسة محددة كل هذا جعلنا نردد سؤال همات الشبير : نكون أولا
نكون ، بل لقد تعالت أصوات الكثيرين فى ذلك الوقت تؤيد فكرة إغلاق
المصرف .. ثم توليت أنت إدارة المصرف فكان لسعة اطلاعك ونشاطك
ومهارتك فى تسيير الأمور الفضل الأول فى نجاحنا المنقطع النظير فأحرز
المصرف هذه السمعة (يكبح) هذه السمعة الطيبة العظيمة ؟

مدام ميرتشتكين

(تشن) آه .. آوه ..

تاتيانا

(تشن) إلى بقليل من الماء .. الماء ..

المنذوب

(يكمل حديثه) أقول إن السعة (يكج) سعة المصرف قد ارتفعت
بفضلكم إلى قمة المجد بحيث يستطيع مصرفنا اليوم أن ينافس أكبر المؤسسات
المماثلة له في البلاد الأخرى .

شيو تشين

السعة . . الفضيحة . . العار .

و في أمسية من أمسيات الصيف سار الصديقان معا وطفقا يتحدثان حديث
العقل .

لا تقل لي إن شبابك قد تحطم فقد تسربت إليه السموم سموم الغيرة . . .
غيرة الحب .

المنذوب

(يتم حديثه في حيرة واضطراب) ثم ألقينا نظرة موضوعية على مرقفنا
الراهن يا عزيزي المحترم أندريه اندريفيتش (ينخفض صوته) يبدو أن الوقت
غير مناسب . . ربما كان من الأفضل أن نعود في وقت آخر . . (تخرج
الهيئة في شبه حيرة) .

(ستار)

محتويات الكتاب

٧ مقدمة
١٥ الأدب المقارن : التعريف به
٤١ فن المسرحية
٧٣ أسطورة أوديب عند صوفوكليس
١١٠ تحليل برنارد توكس لشخصية أوديب وتفسيره للأساطير
١٤٢ أوديب عند توفيق الحكيم
١٨٣ جورج برناردشو : فلسفة ومسرحه
٢٠٩ بيجماليون عند برناردشو وتوفيق الحكيم
٢١٧ المسرحية الشعرية
٢٢٨ مجنون ليلي لشوقي
٢٥٤ ليل والمجنون في الأدب الفارسي
٢٦٩ نقد المسرحية
٢٩٥ الحفل السنوي لأنطون تشيكوف

مراجع البحث

- ١ - الأغاني — أبو الفرج الأصبهاني .
- ٢ - كتب وشخصيات — سيد قطب .
- ٣ - حديث الأربعماء — الدكتور طه حسين .
- ٤ - محاضرات عن مسرحيات شوقي — الدكتور محمد مندور — معهد الدراسات العربية ١٩٥٥ .
- ٥ - المسرحية الشعرية عند شوقي — محمود حامد شوكت .
- ٦ - الغربال — ميخائيل نعيمة .

رقم الإيداع ٩٣/١٠٦٧١
I . S . B . N : 977 - 09 - 0184 - 9

مطابع الشروقة

القاهرة ١٦ شارع حوادحسى - هاتف : ٢٩٣٤٥٧٨ - فاكس : ٢٩٣٤٨١٤
بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢٩٣

دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن

يعتبر الفن المسرحي فناً جديداً على كتابتنا وشعرائنا ، ولما كانت تجربتنا فيه لم تتجاوز بعد قرناً من الزمان فسيكون دور النقد في تدعيم هذا الفن دوراً ليس باليسير ، لأنه سوف يحتاج قبل كل شيء إلى تربية أذواقنا وتدريب ملكاتنا على لون من الفنون ، ليس لنا فيه ماضٍ بعيد . فكلنا نعرف أن مالدينا من الإنتاج في هذا الفن ما يزال في طور التكوين الذي لا يصلح أساساً للمعرفة الحقة . ومن هنا كانت الحاجة ماسة إلى الاعتدال على آداب أخرى نضج فيها هذا الفن واستقام .

ويحاول هذا الكتاب أن يعرض على الناس تجربة باحث يريد أن يستفيد مما يقرأ وأن يبذل ما يستطيع من جهد في سبيل الوقوف على حقيقة ما يتضمنه الأثر الفني الذي أمامه . ومن ثم فإن هذه البحوث لا تدخل في نطاق البحوث العلمية البحتة التي تعلم الناس ما يجهلون ، وإنما تدخل في نطاق البحوث التطبيقية التي تتناول المعلوم لتجعله مفيداً ونافعاً .

ولقد حرص المؤلف أشد الحرص في هذه النماذج التي اختارها من أدب المسرح على أن يجعل طريقته في الفهم والتحليل والوصول إلى الحقيقة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنص الذي أمامه فيتبعه خطوة خطوة ، ويستخلص نتائجها منه لا باعتباره مجرد نص أدبي ، بل باعتباره نصاً يتضمن شكلاً متيناً من أشكال الفنون الأدبية وهو فن المسرحية . فهو حين يستخلص حكماً من تعبير أدبي في المسرحية لا يستخلصه إلا بمقياس ما يؤديه هذا التعبير من معنى للمسرحية باعتبارها عملاً أدبياً متكاملًا تعمل فيه اللغة مالا تعمله في غيره من فنون القول الأخرى ، فاللغة وإن كانت العامل المشترك في سائر فنون الأدب كالقصيدة والمقالة والقصة والمسرحية إلا أن لها في كل لون من هذه الألوان طاقاتها وحدودها ومجالاتها الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بجوهر الفن الذي تعالجه .